المؤسسة
العربية
للدراسات
والنشر



أعلام الشعر العربي الحديث

ريتا عوض



خليل حاوي

خليل حاوي

أعلام الشعر العربي الحديث

خليل حاوي

ريتا عوض





منشورات وتوزيع
المكتبة العالمية
بغداد - شارع السعدون
هاتف ٨٨٨٩٣٥٢

المؤسسة العربية للدراسات والنشر
بناية برج الكارلتون - ساقية الجنزير - ت ٨٠٧٩٠٠/١
برقياً: موكيالي - بيروت - ص. ب ١١/٥٤٦٠ بيروت

الطبعة الثانية - بغداد ١٩٨٤

خليل حاوي

الصورة الشعرية في النقد الأدبي

شهد العصر الحديث تحولاً كبيراً في الفكر والفن كان نتيجة حتمية لتحوّل أنماط الحياة الاجتماعية والاقتصادية والسياسية. وقد تميّز هذا العصر بالعودة إلى خاصة عُرفت بها بدايات الحضارات الإنسانية وهي التقارب بين الفنون المختلفة، كما تميّز بالجمع بين الدراسات الإنسانية في الحقول المتعددة للمعرفة. ولعل هذا الأمر يبدو بأكثر صوره جلاء في النقد الأدبي الحديث، حيث برز الاتجاه نحو توحيد مظاهر الإبداع الفني الإنساني، فأفاد النقد الأدبي من نقد الفنون التشكيلية كالرسم والنحت ومن النقد الموسيقي. كما استطاعت الدراسات النقدية الأدبية ان تجمع ما فرّقه التخصص في مجال دراسة الإنسان، فأفادت من علم النفس وعلم الاجتماع وعلم الأجناس البشرية (الانثروبولوجيا) والفلسفة.

والصورة الشعرية مصطلح جديد وضعه النقاد الأدبيون المحدثون في الغرب يجمع بين فنين: فن الكلام وفن الرسم.

فالشعر فن كلامي مسموع أداته اللغة، والصورة فن مرئي أداته الخطوط والألوان. فكيف جمع النقاد الأدبيون بينهما، وماذا قصدوا بالصورة الشعرية؟

ليس هناك تحديد واحد متفق عليه للصورة الشعرية. فقد ذهب النقاد الأدبيون الغربيون في القرن الأخير إلى تعريفها تعريفات شتى تنسجم مع اتجاه كل منهم وتتفق مع مذهبه الأدبي. هذه التعريفات المختلفة ساهمت في وضع أسس للنظر في طبيعة اللغة الشعرية وتطورها ودراسة نوعية الخيال الشعري، فكان مصطلح الصورة الشعرية من أهم مصطلحات النقد الأدبي الحديث.

جاء اكتشاف هذا المصطلح نتيجة للبحث فيما يميّز لغة الشعر عن لغة الكلام العادي. فالشعر فن وليس كلاماً عادياً أضيفت إليه الأوزان والقوافي، بل ان موسيقى الشعر جزء لا يتجزأ من طبيعته، التي تتميّز أساساً باستخدام اللغة استخداماً خاصاً. فاللغة الشعرية لا تصدر عن المنطق ولا تخاطب المنطق. انها تصدر عن خيال غير عادي لا يتمتع به إلاّ الفنان المبدع القادر على رؤية الأشياء بنظرة خاصة تكتشف فيها علاقات وروابط تخفى على الإنسان العادي.

الصورة الشعرية إذن ألفاظ تعبّر عن مدرَكات حسّية أي عن أشياء يمكن إدراكها بإحدى الحواس الخمس. وهذا ما دعا بعض النقاد إلى الاعتراض على تسمية الاستخدام الخاص للغة في الشعر بالصورة، لأن هذه التسمية تؤكد الجانب المدرَك بحاسة النظر وتغفل الحواس الأخرى. ويرى هؤلاء النقاد أن مصطلح الصورة لا يفي بالغرض، بل انه يسيء إلى لغة الشعر بالايهام بأن

الشعر لا يعبّر إلا عن المرئيات. وبالرغم من وجاهة هذا الاعتراض فان مصطلح الصورة الشعرية بقي هو المصطلح النقدي الشائع الذي يحدد الطبيعة الخاصة التي تتميّز بها لغة الشعر.

ولعل الخطر الأكبر في استخدام مصطلح الصورة الشعرية يتمثل في الظن بأن الصورة تقتصر على الدلالة على الناحية الحسية أو المحسوسة في القصيدة، بينما لا تخلو قصيدة تقريباً من جمل مجردة. بل إن التوتر الذي يولّده التأرجح بين الحسي والمجرد يكسب القصيدة مزيداً من التنوع والعمق والغنى. من هنا اتجه عدد كبير من النقاد إلى توسيع مدلول الصورة الشعرية، فعدّوا التعبير الحسي أمراً بديهياً في الشعر، واتجهوا إلى تعريف الصورة الشعرية بالمجاز.

ماذا نعني بالمجاز؟

المجاز هو استخدام الألفاظ والتعابير بطرق غير مألوفة في الاستخدام العادي للغة لتؤدي «معاني» غير التي كانت لها في الأصل. مثلاً «عبس الجو» كلام مجازي لان فعل عبس يستخدم للإنسان وهو تقلّص عضلات الوجه للدلالة على الغضب، لكنها هنا استعيرت للجو لتعبّر عن تلبّد السماء بالغيوم. كذلك «اكفهر وجه الرجل» كلام مجازي لأن فعل «اكفهر» يستخدم للجو وهنا استعير لوجه الرجل ليعبّر عن تجهّمه. هذه أمثلة بسيطة جداً للاستخدام المجازي للغة الذي يظهر في الشعر بأشكال عديدة التنوع ومتفاوتة التعقيد. وفي غالب الأحيان تكون الألفاظ والتعابير المستخدمة في اللغة المجازية ذات طبيعة حسية هي بذاتها صورة شعرية.

لكن الطبيعة الحسية للغة لا تخلق وحدها صورة شعرية.

فعبارة «عبس الرجل» تطبع في الذهن «صورة» لوجه رجل عابس، لكنها عبارة عادية تستخدم في الكلام الذي يتوجه إلى الذهن ويخاطب المنطق وله معنى واحد بسيط متفق عليه. أما عبارة «عبس الجو» فهي ذات صبغة شعرية. فقد خرجت هذه العبارة عن الاستخدام العادي المألوف للغة فلم تعد تخاطب المنطق الذي لا يقبل إلا ما هو متعارف عليه، وتوجهت إلى الخيال الذي يعيد صياغة الصورة ويبحث في دلالتها.

لماذا استخدم الشاعر لفظ «عبس» للجو؟ ليس هناك جواب واحد بسيط لهذا السؤال، بل يمكن الإجابة عنه إجابات متعددة مقبولة وصحيحة. فيقال مثلاً، ان وجه الرجل حين يعبس يتغيّر لونه وكذلك السماء حين تتلبد بالغيوم، وتتقلص عضلات وجه الرجل العابس، كذلك تبدو صفحة السماء ذات الغيوم. ويمكن ان يقال إن الرجل العابس رجل غاضب ونتيجة غضبه هي الهياج والصياح وكذلك السماء حين يكفهر الجو تبرق فيها الغيوم وترعد وتصب المطر الغزير. أو لعل شاعراً ما ينظر إلى السماء المكفهرة فيصوّر له خياله الغيوم المتلبّدة قسمات وجه رجل عابس.

إذن العبارة الشعرية ليس لها معنى واحد يمكن ان نبحث عنه في المعجم فنفهمه، بل إنها تتميّز بتعدد الدلالات. ويميل النقاد المحدثون إلى عدم استخدام كلمة «معنى» في الشعر، لأن معنى لفظ ما معادلة ذهنية معجمية لذلك اللفظ، والعبارات الشعرية لا تخاطب الذهن بل الخيال والحدس، وهي ذات تركيب مغاير للتركيب العادي المتعارف علية في المعاجم. غير ان ذلك لا يعني ان التعابير والجمل الشعرية لا «معنى» لها، بل هي ذات دلالات خاصة تتخطى المعنى المعجمي الذي لا يكفي لشرحها

وتوضيحها. فالمعجم لا يساعدنا في فهم عبارة «عبس الجو» مثلاً بل يشرح معنى «عبس» ومعنى «الجو» ويعطي أمثلة عادية على اللفظتين مثل «عبس الرجل» أو «اكفهر الجو» وعلى القارىء نفسه ان يستنتج بخياله دلالة الجمع بين لفظتي «عبس» و«الجو» في الشعر.

لماذا يعبّر الشاعر بالصورة أو اللغة المجازية؟ يرى النقاد المحدثون ان الشعر عودة إلى نظرة الإنسان البدائي إلى الوجود التي أفسدها تطور العلوم في العصور الحديثة. فقد كان البدائي يعادل بين الأفكار المجردة والأشياء الحسية بأسلوب غني وخيالي. فالنَفْس مثلاً التي تعني النفَس لم يستعرها البدائي للتعبير عن المفهوم المجرد للرُوح، لكنه عادل بين الروح والنفَس. والشاعر الحديث يسعى إلى التغلب على الانفصال الذي ولّدته العلوم في ذهن الإنسان وخياله بين العقل والحواس بواسطة الخيال أو الوعي الأسطوري اللذين يولّدان الصور الشعرية واللغة المجازية. والصورة الشعرية ـ بمختلف تجلّياتها ـ تقارب وتوحّد بين الحسي والمجرد وتجمع بين ما يبدو متباعداً وتكتشف أوجه الشبه في اللامتشابهات.

تقسم الصورة الشعرية إلى أنواع تختلف فيما تختلف بتفاوت نسبة الجمع والتوحيد التي ينطوي عليها كل نوع منها. وأهم هذه الأنواع وأكثرها شيوعاً في الشعر هي: التشبيه والاستعارة والرمز والنموذج الأصلي. ويميل النقاد المحدثون إلى تفضيل النوع الذي يتضمن طاقة أكبر على التوحيد والجمع؛ فيفضلون الاستعارة على التشبيه ويرون في الرمز والنموذج الأصلي أعلى مستويات التعبير الشعري. وترتبط درجات الصورة الشعرية الثلاث ـ التشبيه

والاستعارة والرمز - بثلاث قوى مختلفة في النفس البشرية هي التوهم والخيال والرؤيا. فالتوهم يجمع بين عناصر واقعية متباينة ظاهرياً، والخيال - كما حدده الشاعر والناقد الانكليزي - صموئيل تايلور كولريدج (١٧٧٢- ١٨٣٤) - حيوي في جوهره يذيب ويحطم ويلاشي ليخلق من جديد. أما الرؤيا التي تصل بالشاعر إلى اللامحدود فهي خلق للحقيقة.

التشبيه

التشبيه في أبسط مستوياته هو مقارنة صريحة لشيء بشيء آخر باستخدام أدوات التشبيه «مثل» أو «الكاف» أو «كأن». مثلاً «وجه مثل البدر» أي وجه يشبه البدر في جماله وإشراقه، و«شَعر كالليل» أي شَعر يشبه الليل في سواده و«قامة كأنها الغصن» أي قامة تشبه الغصن في طوله.

هذه أمثلة بسيطة على التشبيه تتضمن تعابير أقرب إلى النثر منها إلى الشعر. غير ان التشبيه لا يكون دائماً على هذه الصورة البسيطة التي تقتصر على الإشارة إلى صفات واضحة مشتركة بين شيئين متعارَف عليها بين الناس كتشبيه الوجه بالبدر والشَعر بالليل، بل يمكن للتشبيه ان يرتفع إلى حد اكتشاف علاقات خفية بين أمرين فيغدو التشبيه أقرب إلى الاستعارة التي تقوم على المماثلة لا على المقارنة. هنا يدخل التشبيه في مجال الشعر الذي يرتفع فوق الكلام العادي والتعابير المألوفة، وذلك كقول الشاعر الجاهلي النابغة الذبياني مخاطباً الملك النعمان بن المنذر:

فإنك كالليل الذي هو مدركي
وإن خلتُ ان المُنْتَأى عنكَ واسعُ

هنا، ومع أن الشاعر يذكر طرفيْ التشبيه، المشبَّه الذي هو الملك المخاطب بضمير الكاف في «انك» والمشبَّه به وهو الليل، ويذكر أداة التشبيه «الكاف»، فالبيت الشعري ليس تشبيهاً عادياً بسيطاً يتناول ظواهر الأشياء ويقارن بينها، بل إنّ هذا الملك الذي هرب الشاعر من سطوته خوفاً يصبح ليلاً أي ظاهرة من ظواهر الطبيعة لا تُرد، وقَدَراً في حتمية ادراكه لكل انسان وفيما يخفي ظلامه من أسرار وما ينطوي عليه من خفايا. في هذا البيْت يتحول الملك إلى إله اسطوري يجسّد قوة من قوى الطبيعة الرهيبة التي يخاف منها الإنسان ولا يملك تفسيراً لها كآلهة الأساطير اليونانية التي كانت تجسّد الظواهر المختلفة في الطبيعة. وهذا مختلف تمام الاختلاف مثلاً عن تشبيه لَون الشَعر الأَسود بالليل وهو تشبيه خارجي مبتَذَل.

هذا المثال يشير إلى الخطأ الذي وقع فيه البلاغيون في تعريف أنواع المجاز حين اكتفوا بالتركيز على التركيب الخارجي للعبارة للتفريق بين التشبيه والاستعارة مثلاً، وأهملوا دلالة المعنى المجازي. فهناك عبارات يعدّها البلاغيون تشبيهاً أي يُصرَّح فيها بطرفي التشبيه وأداة التشبيه، لكنها مجازياً تصل مستوى الاستعارة أو حتى الرمز، كبيت النابغة الذي أشرنا إليه. وهناك عبارات يعدّها البلاغيون استعارة أي لا يصرّح فيها بالمشبه ولا بأداة التشبيه ويُكتفى بالمشبه به لكنها مجازياً لا تتجاوز في دلالتها التشبيه البسيط كقول الشاعر:

ظَفِرْتُ بنظرة فرأيت منها وراء الخدر[1] بدراً في الغَمام[2]

---

(١) الخدر: ستر يُمدّ للجارية في ناحية البيت أو كل ما يتوارى به.
(٢) الغمام: السحاب.

فما الفرق من حيث الدلالة بين هذا القول البسيط الذي يعدّه البلاغيون استعارة وبين التشبيه «وجه كالبدر؟» لا يوجد أي فارق. فالشاعر يصف وصفاً خارجياً ويقيم معادلات منطقية حسابية بين الخدر والغمام وبين وجه المرأة والبدر. من هنا اخفق البلاغيون إخفاقاً كبيراً في تحديد الأنواع المجازية التي تحددها في الواقع طبيعة العلاقة بين الأطراف المصرَّح بها أو المضمرة وليس تركيبها من حيث التصريح أو الإضمار. وهذا هو الفارق بين عالِم البلاغة وبين الناقد الأدبي: فالأول ينظر إلى تركيب العبارة والثاني لا يكتفي بذلك بل يتعدّاه إلى النظر في الدلالة.

رأى النقاد الأدبيون أن التشبيه يأتي في أدنى درجات الاستخدام المجازي للغة لأنه يقوم، بشكل عام، على الوصف البسيط والمعادلات المنطقية والمقارنة. لكنهم نبّهوا إلى إمكانات ارتفاع التشبيه إلى مستوى الاستعارة التي تقوم على المماثلة والمطابقة. ورأى النقاد أن التشبيه نفسه يأتي في مستويات مختلفة، فكلما كان طرفا التشبيه ـ المشبه والمشبه به ـ متباعدين ومتنافرين جاء التشبيه أكثر شاعرية لابتعاده عن المبتذل والمألوف واكتشافه لعوالم جديدة لا يراها غير الشاعر الموهوب.

الاستعارة

لعل مصطلح «الاستعارة» من أقدم مصطلحات النقد الأدبي ومن أكثرها شيوعاً في هذا العصر. وقد ذهب النقاد الأدبيون الغربيون والعرب مذاهب شتى في تعريف هذا المصطلح. وكان الفيلسوف اليوناني الكبير أرسطو أول من أشار إلى أهمية الاستعارة التي رأى فيها سمة من سمات العبقرية الطبيعية التي تولد مع الإنسان ولا يكتسبها بالتعلّم، لأن الاستعارة الجيدة تنطوي على

إدراك حدسي أي غير منطقي للشبه في اللامتشابهات.

ومن الناحية البلاغية يدل اسم الاستعارة في اللغة العربية على استخدام لفظ في غير ما هو متعارف عليه في الاستخدام العادي، فكأن ذلك اللفظ يُستعار من موضعه الأصلي إلى موضع آخر لا يخصّه. وقد رأى البلاغيون ان الاستعارة تفيد تشبيه شيء بشيء آخر لكنها تختلف عمّا يسميه البلاغيون تشبيهاً في أن الاستعارة تسقِط المشبَّه وأداة التشبيه وتثبت المشبَّه به. ومن الأمثلة على الاستعارة قول الشاعر:

وإذا المنِيَّةُ[1] أنشَبَتْ أظْفارَها

ألْفَيْتَ كلَّ تميمَةٍ[2] لا تنفعُ

فالتفسير البلاغي للاستعارة في هذا البيت هو ان الشاعر يشبِّه الموت بوحش كاسر يغرز أنيابه في جسد الإنسان ويقضي عليه. فلا يذكر الشاعر الوحش وبالطبع لا توجد أداة التشبيه، لكنه يستعير للمنيّة فعل أنشب المستخدم عادة لأظافر الوحش.

غير ان النقاد الأدبيين المحدثين أعادوا النظر في موقف البلاغيين من الاستعارة التي رأوا فيها حُلْية يضيفها الشاعر إلى كلامه لتزيينه وتجميله أو خطأ لغوياً لم يستطع الشاعر تداركه. ويعتقد النقاد المحدثون ان هذا الموقف خطير ينطوي على سوء فهم لطبيعة الشعر ولغته. فالاستعارة ليست أداة بلاغية بل أسلوب في المعرفة وأداة لاستيعاب الحقائق الافتراضية ـ أي غير المثبتة بالبرهان المنطقي ـ والتعبير عنها. وهي تختلف أساساً عن التعابير

---

(١) المنية: الموت.

(٢) التميمة: خرزة يعلقونها على الأولاد للوقاية من العين ودفع الأرواح الشريرة.

النثرية أو العلمية. وقد عرّف هؤلاء النقاد الشعر بالاستعارة فقالوا إن الاستعارة تفرّق بين الرؤيا والتعبير الشعريين وبين الكلام العادي المنطقي، فتغدو اللغة الشعرية هي لغة الاستعارة.

أصبح مصطلح الاستعارة في هذا العصر من أهم مصطلحات النقد الأدبي. وقد رأى بعض النقاد المحدثين في الغرب - الذين عالجوا هذا الموضوع طويلاً - ان الاستعارة ليست مجرد خاصة حيوية من خصائص لغة الشعر لكنها الأسلوب الفطري في المعرفة والتجربة الانسانيتين. وهي طاقة فعالة لا تؤدي معنى توكيدياً لانها مختلفة عن الأسلوب المنطقي ومعارضة له أو مكمّلة له. وعندما تضعف الحيوية الشعرية تهبط الاستعارة إلى درجة التشبيه أو الاستعارة النثرية أي الملتزمة بحدود المنطق. أما الاستعارة الشعرية فلا يمكن ترجمتها إلى لغة النثر بدون خسارة لما تنطوي عليه من دلالات لامتناهية.

أكدت الاتجاهات الحديثة في النقد أن الاستعارة لا تقوم على أساس التشبيه بل المطابقة والمماثلة. وهي ليست مقارنة منطقية بين أمرين لكنها مواجهة لا تؤدي إلى ذوبان العناصر بعضها في البعض الآخر بل تحفظ لكل منها شخصيته المتفردة. من هنا ينظر الناقد الأدبي إلى المثال الذي أوردناه على الاستعارة نظرة مخالفة لنظرة عالم البلاغة. فالشاعر لا يشبّه المنيّة بالوحش ولا يقارن بينهما، بل إن المنيّة نفسها، وهي فكرة مجردة يدركها الإنسان بذهنه ولا يعرف حقيقة ما هي، تتجسد وحشاً وهو كائن يدركه الإنسان بحواسه وبتجربته، ويعرف ان له أنياباً وأظافر وله قوة جسدية خارقة لا يستطيع الإنسان مقاومتها أو ردّها، وهو يستطيع أن يقضي على الإنسان بدون أن تجديه مقاومة. فالشاعر الذي يميل

إلى التعبير بالصور الحسية لا يطرح فكرة الموت بل يصوّره. ولا يختار الشاعر صورة الوحش لأسباب منطقية، لأن الوحش «يشبه» الموت لسبب أو لآخر، بل إن هذه الصورة للموت قديمة في اللاوعي الإنساني ظهرت في الأساطير القديمة بين الشعوب البدائية واكتسبت عبر تكرارها طاقة رمزية اسطورية.

الرمز والنموذج الأصلي.

أما الرمز فهو التعبير التمثيلي الذي تستخدم فيه ألفاظ ذات طبيعة حسية للدلالة على أفكار مجردة، فيوحّد بين الصورة والفكرة التي تثيرها تلك الصورة. فالرمز هو نفسُه وهو ما يعبّر عنه: الاثنان منصهران. ولا يمكن لأية صورة ان تكون رمزاً لأية فكرة بشكل عشوائي، لأن الشاعر أو الفنان أراد شخصياً ذلك. فالرمز أبعد ما يكون عن الذاتية. ولا يأتي ارتباط الصور بالأفكار المجردة بارادة واعية أو بتخطيط منطقي أو معادلة ذهنية، بل إن صوراً معيَّنة تكتسب دلالات وأبعاداً رمزية بارتباطها بالأفكار المجرّدة التي تعبّر عنها في التراث الإنساني والتجربة الإنسانية: في الأسطورة والشعر والتاريخ. ففقدان الشَعر مثلاً يرمز إلى ضياع القوة لانهما ارتبطا الواحد بالآخر في قصة شمشون. والأفعى ترمز إلى الشر والمكر لأنها ارتبطت في الذهن الإنساني بالشيطان الذي ظهر بصورة أفعى وأغرى حواء بالعصيان.

لكن ذلك لا يعني ان الرمز معادلة بسيطة، كالمعادلات الرياضية، يمكن ان تُحلّ باستبدال الصورة بالفكرة التي ترتبط بها. فالرمز أبعد ما يكون عن ذلك، وهو أكثر تعقيداً من ذلك. فالصورة الرمزية لا تُفسَّر لكنها تُحسّ، ويختلف الإحساس بها من قصيدة إلى قصيدة حسب محلها ودورها في كل عمل أدبي. ولعل أبرز ما

تتميّز به الصورة الرمزية هو استقلاليتها في القصيدة. فهي ليست مساوية لفكرة أو لخاصة أو لحالة، لكنها مساوية لخصائصها وحدها. ومع انها محددة في «معناها» بالدور الذي تلعبه في القصيدة، فليس هناك حدود لخاصة تداعي الخواطر التي تميّزها. فالصورة الرمزية تستقل كوحدة، وتُعامل كوحدة ولا يمكن ان تُفسّر بكلّيتها إلا من خلال ذاتها.

لعل هذا ينبّهنا إلى حقيقة مهمة وهي ان الصورة الرمزية ليست في درجة واحدة. فعلينا ان نفرّق بين الصور التي تحمل قيمة رمزية لأنها تنطوي على العديد من الدلائل وتتضمن الكثير من التعقيدات، وبين الرمز الحقيقي. وإذا لم نلاحظ هذا الفرق نقع في فخ اعتبار كل كلمة تحمل عدة «معاني» رمزاً. . إن حيوية الرمز واستقلاله داخل القصيدة، لا مقدرته على خلق سلسلة من الأفكار يميّزانه ويحددان هويته.

يرى النقاد المحدثون ان النموذج الأصلي أعلى مستويات الصورة الرمزية. والنموذج الأصلي صورة قديمة تجسّد مكنونات أزلية مطبوعة في أصل غرس الجنس البشري، في اللاوعي الجماعي الذي عبّر عن نفسه في الأساطير. واللاوعي الجماعي هو أعمق مستويات النفس الإنسانية حيث تتجمع الرغبات والمخاوف والتجارب التي لا تخص فرداً بعينه إنما يشترك فيها الناس في كل مكان وكل زمان لانها طبيعة انسانية عامة. مثلاً الخوف من الموت والتوق إلى تحقيق حياة أبدية رغبة إنسانية قديمة ومشتركة هاجعة في أعماق اللاوعي الإنساني عبّرت عن نفسها في رموز ونماذج أصلية كصورة الإله ـ البطل الميت المنبعث الذي ظهر في الأساطير القديمة بأسماء مختلفة عند الأمم المختلفة كتموز وأدونيس وآتيس

وأوزيريس وغيرها. هذه الشخصيات الأسطورية تبدو كأنها الراسب النفسي لتجارب انسانية لامتناهيـة. والشاعر حين يستخدم النموذج الأصلي يتحدث بصوت أقوى من صوته ويرتفع بالفكـرة التي يعبّر عنها فوق مستوى الوقتي والعرَضي إلى مستوى الأزلي والأبدي. إنه يـرقى بالمصيـر الفردي إلى القـدَر الإنساني. وهـذا هو سـر الفن العظيم.

والنموذج الأصلي صورة تتكرر في الأعمال الأدبية عبر الزمن لأنهـا تعبّر عن مشـاغل انسـانية هي في طبيعـة النفس البشريـة لا تخضع للتحوّل بتغيّر البيئة أو مرور الزمن. هذه الصورة تجمع بين الأعمال الأدبية في التراث الإنساني وتوحّده وتجعله متكاملاً. وقد أدى اكتشـاف أهمية النموذج الأصلي في النقد الأدبي الحديث إلى التركيز على العمل الأدبي نفسه فأعاد الأهمية للأدب بما هو فن ولم تعد الأعمال الأدبية وثائق اجتماعية أو سياسية أو تاريخية، ولم يعد النقد الأدبي دراسة لسيرة الشاعر أو عصره أو مجتمعه.



خليل حاوي

سيرته

في قرية جميلة من قرى جبل لبنان تدعى الشوير ولد خليل حاوي في الأول من شهر كانون الأول (ديسمبر) **١٩١٩** من أبوين مسيحيين أورثوذكسيين. وكان خليل الابن البكر للعائلة التي أصبحت فيما بعد تضم ثلاثة أبناء وثلاث بنات. وكان أبوه بنّاء يذهب في مستهل الربيع إلى سوريا للعمل هناك في منطقة الجولان وجبل الدروز كعدد كبير من أبناء الشوير الذين اشتهروا بصناعة البناء.

كان لبيئة الشوير الطبيعية والاجتماعية أثر في تكوين الشاعر النفسي والثقافي. فالطبيعة الجبلية بشكل عام وما تنطوي عليه من حياة صعْبة أكسبت أهل القرى الجبلية صلابة وطاقة كبرى على التحمّل والتحدي. وكانت الشوير مركزاً تجارياً وحكومياً، لهذا كانت تضمّ بعض المدارس التي أنشأتها الإرساليات المسيحية اليسوعية والبروتستانتية، مما رسّخ أهمية العلم في النفوس وساهم

في تعلّم أبناء القرية. ويفخر الشويريون بأن قريتهم قدّمت للفكر الحر في القرن التاسع عشر عدداً من المفكرين الثائرين على الاحتلال العثماني ومن علماء اللغة العربية الذين ساهموا في النهضة العربية الحديثة. وقد كان لانتماء معظم أهل الشوير للمذهب المسيحي الأورثوذكسي أثر كبير فيما يُعرفون به من انفتاح وعدم تعصب طائفي أدى إلى تأكيد التوجه القومي والعلماني لديهم ورسم معالم انتمائهم السياسي.

في هذه البيئة عاش خليل حاوي طفولة عادية في كنف أب يصفه الشاعر بأنه رجل عنده نوع من الرُقِيّ الفطري الذي كان يظهر في سلوكه بشكل عام ويتجلّى بشكل خاص في معاملته لأبنائه معاملة فيها الكثير من اللطف، لكنه لطف الأب القوي الصارم. أما الأم فامرأة قوية قديرة كان لها أثر كبير فى حياة الشاعر.

كانت الأسرة تعيش حياة يمكن ان تعدّ مترفة بالنسبة إلى حياة بقية سكان القرية في ذلك الوقت. لكن هذه الحياة لم تستمر، إذ أصيب الأب بمرض عصبي موجع عندما كان خليل في الثانية عشرة من عمره، وتوقف عن العمل. فاضطر الشاعر، وهو كبير أخوته، ان يترك المدرسة ويشتغل عامل بناء ليعيل أسرة كبيرة. وقد تركت هذه المرحلة في نفسه أوجع الذكريات. كان العمل شاقاً بالنسبة إلى طفل صغير، وكان أوجع من آلامه الجسدية إعراض زملائه الطلاب عنه إعراضاً كان ينطوي على الهزء والاحتقار. واستمر خليل في عمله هذا خمس سنوات وأصبح ملتزماً صغيراً يعمل في الجولان. وكانت صحة الوالد قد تحسنت فزاره في مقرّ عمله الجديد وأبدى ارتياحه لما أنجز في مجال صناعته. لكن خليلاً قرر التوقف عن هذا العمل اليدوي فألقى أدواته بالأرض وقال لوالده انه لن يعمل بعد ذلك اليوم «عاملاً» مهما يكن المردود المادي.

لا شك ان صراع الطفل مع الفقر وكفاحه في سبيل لقمة العيش كان لهما أثر بالغ في نفسية الشاعر وحياته وشعره. هذه الطفولة القاسية جعلته صلباً وقوياً وعلّمته التحدي والصمود. وكانت نفسه الصغيرة تنطوي على ذكاءحاد ورغبة كبيرة في العلم والمعرفة. فلم يمنعه فقره أو عمله الشاق أو انقطاعه عن الذهاب إلى المدرسة من المطالعة وطلب العلم. وكان همّه أن يجمع بعض المال ليعود إلى المدرسة. واستطاع أن يحقق هذه الرغبة، فدخل مدرسة الشويفات العليا في العام الدراسي ١٩٤٦/ ١٩٤٧ وتخرج منها بعد عام. ثم التحق بالجامعة الاميركية ببيروت ودرس الأدب العربي، وكان من الطلاب المتفوّقين. ونال شهادة ب.ع. بامتياز عام ١٩٥١ وشهادة الماجستير عام ١٩٥٥. على أثر تخرجه حصل على منحة من الجامعة الاميركية للدراسة في كيمبريدج، إحدى أكبر الجامعات الانكليزية. ومكث فيها ثلاث سنوات حتى نال شهادة الدكتوراه عام ١٩٥٩. وعاد إلى لبنان استاذاً للنقد الأدبي في دائرة الأدب العربي في الجامعة الاميركية ببيروت وظل فيها حتى وفاته منتحراً في ٦ حزيران (يونيو) ١٩٨٢ أثناء اجتياح العدو الاسرائيلي للبنان.

لعل الثقافة الواسعة والعميقة التي تميّز بها خليل حاوي أكسبت شعره خصوصية وتفرّداً بين التجارب الشعرية العربية المعاصرة. وقد كان حاوي خلال دراسته الجامعية كلها مهتماً اهتماماً بالغاً بالفكر والفلسفة. وكان متردداً بين التخصص في الفلسفة أو في الأدب. لكن ميله الجارف إلى الشعر قرر اتجاهه، فغلّب الأدب على الفلسفة في دراسته. وكان يحاول ان يفيد إلى اقصى حدّ مما تقدمه الجامعة في مجالات الأدب العربي

والانكليزي والفكر العربي والغربي بحيث بات اطلاعه وثيقاً على فلسفة الحضارة الإنسانية من الاغريق حتى الفكر الحديث. وقد تجلّت اهتماماته هذه في أطروحة الماجستير التي أعدّها حول «العقل والإيمان بين الغزالي وابن رشد». وكانت السنوات الثلاث التي أمضاها في كيمبريدج من أخصب مراحل حياته الثقافية. فقد أعدّ أطروحة باللغة الانكليزية عن جبران خليل جبران وتابع دروساً في الفنون المختلفة والآداب الأوروبية والأدب المقارن والفكر. واستطاع في هذه الفترة ان يطوّر تجربته الشعرية وتعبيره الشعري. وحين عاد إلى لبنان كانت شهرته قد ترسّخت كأحد رواد الشعر الحديث.

كذلك كان للتجربة الحزبية أثر مهم في حياة حاوي وشعره. فقد انخرط في صفوف الحزب القومي السوري عندما كان في الخامسة عشرة من عمره. وكان عدد كبير من أبناء الشوير أعضاء في هذا الحزب الذي أسسه ووضع مبادئه الفكرية انطون سعادة، ابن الشوير. وكان الحزب يدعو في ذلك الوقت ـ كما يدل اسمه ـ إلى قومية سورية وإلى وحدة تضم الهلال الخصيب باسم سوريا والحضارة السورية. وفي أوائل الخمسينيات قام صراع بين خليل حاوي، الذي كان يعدّ الثقة في قضايا الحزب وبخاصة الفلسفية منها، وبين جورج عبد المسيح رئيس الحزب حينذاك. وكان الصراع على قضايا فلسفية كان الرئيس، على حد قول الشاعر، يعالجها معالجة فجة تدل على جهله بالمبادىء الفلسفية في الحركة وفي التراث الإنساني. وانتهى الصراع إلى إعلان انفصاله عن الحزب في منتصف الخمسينيات، إعلاناً ظل محصوراً في دوائر الحزب ولم يخرج به إلى صراع مكشوف في الصحف. وقد كان هذا الانفصال موجعاً ومفجعاً بالنسبة إليه، إذ وجد نفسه وحيداً بعد

ان كان قد تعوّد أن يعيش محاطاً بالرفاق. لكن هذا الشعور بالفراغ قاده إلى اكتشاف قيم الحضارة العربية من جديد، فرفض المبادىء التي قام عليها الحزب القومي السوري وأدرك ان الدعوة للوحدة يجب ان تكون باسم العروبة لأنها السمة الجوهرية التي يتسم بها تراث هذه المنطقة. وكانت الوحدة العربية مرتبطة في نفسه بنزعة تقدمية انبعاثية عبّرت عن ذاتها في شعره.

نتاجه الأدبي

لم يقتصر نتاج حاوي الأدبي على الشعر، فكان له مؤلفات بارزة خصوصاً في النقد الأدبي العربي والغربي. وأهم هذه المؤلفات «العقل والإيمان بين الغزالي وابن رشد» وهي أطروحة غير منشورة، وكتاب باللغة الانكليزية بعنوان «جبران خليل جبران: إطاره الحضاري وشخصيته وآثاره» وهو منشور في بيروت عام ١٩٦٢ ونشرت ترجمته العربية عام ١٩٨٢، بالاضافة إلى عدد كبير من الدراسات النقدية في المجلات الأدبية وخصوصاً مجلة الآداب البيروتية. كما كان المشرف على موسوعة الشعر العربي التي صدرت منها أربعة أجزاء في بيروت عام ١٩٧٤.

أما نتاجه الشعري فقد بدأ بنشره باكراً في الصحف والمجلات اللبنانية وله عدد من الدواوين الشعرية هي حسب تواريخ صدورها:

١ ـ نهر الرماد (١٩٥٧)
٢ ـ الناي والريح (١٩٦١)
٣ ـ بيادر الجوع (١٩٦٥)
٤ ـ الرعد الجريح (١٩٧٩)
٥ ـ من جحيم الكوميديا (١٩٧٩).

مذهبه الشعري

تجربة الشعر الحضاري عند خليل حاوي

لعل أبرز مميزات التجربة الشعرية الحديثة هي ابتعادها عن الذاتية المغلقة التي حددت القصيدة الرومنطيقية وانطلاقها للتعبير عن قضايا الحضارة الانسانية. وبهذا عاد الشاعر الحديث إلى الدور الذي كان له في بداية الحضارة الإنسانية حين كان نبياً وكاهناً وساحراً وقائداً سياسياً واجتماعياً. وعاد الشعر إلى احتلال دوره الحقيقي الكبير في التراث الحضاري بما هو كشف ورؤيا تنير آفاقاً جديدة وتكتشف حقائق الحياة والوجود.

لم يكن باستطاعة الشاعر العربي الأصيل، وهو يعيش فترة تحوّل حضاري كبير، ان يتغافل عن الأزمة التاريخية التي يعيش ويواصل انشغاله بأموره الذاتية والخاصة، وإلا تحوّل الشعر هلوسة وجنوناً أو لعباً وثرثرة لا يهم سوى قائله. غير ان الشعر، وهو أسمى درجات التعبير الفني،لا يمكن إلا أن يكون ملتزماً بقضايا الإنسان المرتبطة ارتباطاً حتمياً بالتحولات الحضارية التي يعيش. وما هي الحضارة سوى الإبداع الإنساني؟

إن من تجوز تسميته بالشاعر العربي الحديث هو الشاعر الذي أدرك حتمية ارتباط الفن الشعري بالبناء الحضاري، ووعى هوية حضارته العربية وعانى أزمة انحطاطها وكان صاحب موقف واضح وراسخ من التحديات التي تواجهها هذه الحضارة منذ أكثر من قرن، ومن استجابتها لتلك التحديات. وكان على الشاعر الحديث ان يساهم بما أوتي من ثقافة وتجربة ورؤيا في رسم معالم الانبعاث الحضاري وتحديد ملامح النهضة العربية الحديثة. وقد

كان حاوي بين روّاد الشعر العربي الحديث من أكثر الشعراء وعياً للقضية الحضارية لما تحلى به من ثقافة شاملة وتجربة عميقة وحدس نافذ حتى يمكن اعتباره بغير منازع الشاعر الحضاري في شعرنا الحديث:

عانى خليل حاوي المسألة الحضارية معاناة شخصية ويومية وأصبحت قضية الانبعاث الحضاري الذي يخص الأمة العربية بأسرها هاجساً ذاتياً بالنسبة له، فاتحد لديه العام والخاص في تجربة شعرية عبّرت عن ذاتها بالرمز والنموذج الأصلي. وكانت سبيله إلى التعبير اسطورة الموت والانبعاث التي أبدعها الإنسان في المراحل الأولى من تاريخ الحضارة ليفسّر الظواهر الطبيعية التي يعايش كالجدب والخصب والغروب والشروق والموت والولادة. واستطاع حاوي ان يبدع تنويعات جديدة على هذه الأسطورة وان يوظف رموزها للدلالة على أزمة الانبعاث الحضاري العربي.

لكن الشعر الحضاري ليس مجرد استخدام بسيط للأسطورة. انه - في الأساس - موقف يصهر الفكر الواعي والرؤيا المستقبلية والاستيعاب النقدي للماضي. هذا الموقف الشعري من الأزمة الحضارية يكون بالضرورة عند كبار الشعراء موقفاً كاشفاً ورائداً لا يكتفي بوصف ما هو كائن، بل يستشرف آفاق المستقبل. من هنا ارتبط الشعر بالنبوّة في التراث الإنساني، لأن الشعر كالنبوّة قوامه الرؤيا التي تنفذ عبر مظاهر الواقع إلى الحقائق الجوهرية في الوجود وتعبّر عن نفسها تعبيراً مجازياً يصل ذروته بالنموذج الأصلي والقصص الأسطورية. والتعبير المجازي يعني ان الشعر الرؤيوي ليس كلاماً فلسفياً مجرّداً أو توجّهاً غيبياً منقطعاً عن الواقع، لكنه تعبير بالصورة الحسية الرمزية المجسّدة عن تلك الحقائق

المجـردة. وهذا أسـاس الاختلاف القـائم بين الفلسفـة والشعـر. فالفلسفة تخاطب المنطق بلغة نثرية مجردة والشعر يخاطب الخيال بـالصورة الحسيـة المجسّدة الغنيـة بالإيحـاءات والمنـطويـة على دلالات عميقة تمسّ جوهر الوجود الإنساني والتـاريخ الإنسـاني، فتحيط بالحياة والحضارة.

مختارات من شعر خليل حاوي



البحار والدرويش

من ديوان **نهر الرماد**

«البحار والدرويش» هي القصيدة الأولى في ديوان **نهر الرماد**، وهو أول مجموعة شعرية لخليل حاوي نشرت عام ١٩٥٧. والشاعر يعدّ ديوانه هذا بأكمله قصيدة واحدة، ويسمي القصائد الخمس عشرة التي يضمها «أناشيد» أي مقاطع في القصيدة، لأن الديوان بأكمله يعبّر عن تجربة واحدة متنامية متكاملة. وقد نظمت أناشيد **نهر الرماد** بين عامي ١٩٥٣ و١٩٥٧ في لبنان ما عدا الأناشيد الثلاثة «بلا عنوان» و«المجوس في أوروبا» و«حب وجلجلة» التي نظمها حاوي عام ١٩٥٧ في كيمبردج بانكلترا حيث أمضى ثلاث سنوات أعدّ خلالها أطروحة الدكتوراه.

كان **نهر الرماد** بداية عهد جديد في مسيرة الابداع الشعري العربي المعاصر. فمن حيث الشكل الشعري كان خليل حاوي من الشعراء الروّاد الذين طوّروا الشكل الحديث القائم على وحدة التفعيلة في سطر شعري غير محدد بعدد معيّن من التفعيلات،

ورسّخوا هذا الشكل. ومن حيث المضمون الشعري، غدت قصيدة حاوي منقطعة تمام الانقطاع عن الهموم الفردية الرومنطيقية، وأصبحت القضايا القومية همّاً ذاتياً للشاعر. لكن ذلك لا يعني ان الشاعر فقد ذاته وذابت شخصيته، بل إن الشاعر ينظر إلى هذه القضايا من خلال ذاته الخاصة فيعيد صياغتها بتجربته ورؤياه.

ظهرت في نهر الرماد معظّم القضايا التي غدت فيما بعد محور تجربة خليل حاوي الشعري. هذه القضايا جميعاً تنبع من هم كبير هو مستقبل الأمة العربية ومصير الحضارة العربية. ولعل عنوان الديوان يختصر التجربة الشعرية التي يعبّر عنها ويدلّ عليها: فنهر الرماد يرمز إلى حضارة ميتة لكنها تنطوي على شرارة الحياة. فالحضارات القديمة قامت على ضفاف الأنهار كالفرات والنيل، لأنها كانت حضارات زراعية تحتفل بالخصب وتقدّس المطر الذي يهب الأرض الحياة. لكن النهر هنا لا يتدفق ماء، فتظل الأرض يباباً وخراباً. أما الشاعر فهو واثق من الانبعاث، لذا يسميه «نهر الرماد» وكأن الرماد يضم في حناياه بقايا من لهب مثل العنقاء التي يلتهب رمادها فتبعث بعد موت.

غير أن هذا الأمل بالانبعاث لا يظهر إلا في عدد قليل من قصائد نهر الرماد أولاها القصيدة الحادية عشرة من الديوان والتي يسميها الشاعر «بعد الجليد»، ثم قصيدة «حب وجلجلة» وقصيدة «الجسر». أما قصيدة «عودة إلى سدوم» فالشاعر يتمنى فيها تحقيق الانبعاث. غير ان الانبعاث ليس حدثاً طبيعياً يتم بصورة عادية، لكنه معجزة أي خرق لنظام الطبيعة العادي. من هنا يقف الشاعر متسائلاً: «هل تعود المعجزات؟» وليس في نفسه إيمان أو يقين.

أما القصائد الأخرى في الديوان فتصوّر جوانب مظلمة من الحياة. ولعل أهمها قصيدة «البحار والدرويش»، التي يفتتح بها الشاعر ديوانه، ويصوّر فيها حالة من العبث المطلق يرفض فيها النموذجين الحضاريين السائدين في الغرب والشرق ويتمنى الهروب بالموت.

يفتتح حاوي قصيدة «البحار والدرويش» بمقطع نثري قصير يقول فيه:«طوّف مع «يوليس» في المجهول، ومع «فاوست» ضحى بروحه ليفتدي المعرفة، ثم انتهى إلى اليأس من العلم في هذا العصر فتنكر له مع «هكسلي» فأبحر إلى ضفاف «الكنج» منبت التصوف... ! لم يرَ غير طين ميت هنا، وطين حار هناك. طين بطين!!»

فالبحار، إذن، رمز للإنسان الغربي في هذا العصر، الذي بهرته الاكتشافات العلمية فآمن بالعلم الحديث سبيلاً لخلاص الإنسانية. فاحتل العلم مكان الدين السماوي في نفسه، وتنكّر الانسان للقيم الروحية وضحّى بمبادىء إنسانية عديدة لبلوغ المعرفة كما جسّد ذلك «فاوست» الشخصية ـ الرمز الذي باع روحه للشيطان ليشتري المعرفة في المسرحية التي تحمل اسمه عنواناً للشاعر الألماني الكبير جوهان غوته (١٧٤٩ـ ١٨٣٢).

لكن الأمل الجديد بالخلاص انتهى إلى يأس كبير. أحسّ الإنسان بالخيبة والإحباط فتنكر للعلم مثل توماس هكسلي (١٨٢٥ـ ١٨٩٥) العالم البيولوجي الانكليزي الذي انتهى إلى التأمل بالقضايا الماورائية والدينية. وعاد الإنسان للبحث عن الخلاص في الدين والتصوف. ويؤكد الشاعر ان ذلك الإنسان هو الإنسان الغربي الحديث باستخدام رموز غربية للدلالة عليه: فهو

«يوليس»، الشخصية الأسطورية الملحمية الاغريقية ورمز الرحلة في الثقافة الغربية وهو فاوست وهو هكسلي.

أما النمط الحضاري المقابل فهو النمط الشرقي المنغمس تمام الانغماس في الغيبيات. ويرمز الشاعر إليه بالدرويش، وهو الإنسان المنقطع لعبادة الله، المنشغل عن شؤون الحياة الدنيا وبالتالي غير الفاعل فيها. ويختار نهر الكنج في الهند، منبت التصوف، رمزاً للحضارة الشرقية الميتة، كما يسميها، لأنها حضارة غارقة في الغيبوبة وهائمة في الغيبيات وغير فاعلة في التاريخ.

تبدأ القصيدة بوصول البحار إلى ضفاف نهر الكنج بعد رحلة طويلة وخطيرة. وصورة الرحلة نموذج أصلي أي رمز إنساني قديم هاجع في اللاوعي الجماعي منذ فجر الحضارة الإنسانية. وقد ظهر هذا النموذج الأصلي في الأساطير والملاحم والأمثال الدينية والحكايات الشعبية في الحضارات المختلفة. والرحلة ترمز إلى الانتقال من حال إلى حال وإلى انطلاق الروح وانعتاق الجسد وإلى تحقيق التحوّل والتغيير وبلوغ الخلاص.

تتألف صورة الرحلة في هذه القصيدة من مجموعة من الصور المتتابعة. فالشاعر لا يذكر الرحلة لفظاً لكنه يصوّرها. فيتحدث عن معاناة دوار البحر وعذاب التحديق في العتمة للبحث عن ضوء ولو خادع، وعن تحدي المجهول والايغال فيه ومواجهة الموتِ وإلفته، حتى غدت الأمواج أكفاناً يراها البحار منشورة تنتظر نهايته، وغدت الكهوف البحرية وحوشاً تنتظر ابتلاعه. والبحار يصارع الريح التي تتقاذفه فيقهرها وتقهره حتى ينتصر على القوى العاتية في الطبيعة ويصل شط الأمان. اذن، فرحلة البحث عن الخلاص رحلة مريرة وشاقة يواجه الانسان فيها الموت ويبحر في المجهول ويقاوم عناصر

الطبيعة، ويصل. لكن هل يحقق نعمة الخلاص؟

يصل البحار إلى أرض اسطورية، فاذا هي كما وصفها الرواة: أرض الحياة الخاملة الغارقة في اللاوعي (حانة كسلى) وفي عالم غيبي غير واقعي (أساطير، صلاة). حتى الطبيعة توحي بالفتور وتدعو إلى النعاس والنوم بل الموت: النخيل والظل والنسيم والرطوبة.

في هذا الجو المتبلّد يعيش الدراويش عراة زاهدين بالحياة في حالة من اللاوعي والغيبوبة يدورون حول شيخهم (الدرويش العتيق) مكتفين بذكر الله. أما الشيخ فهو منغرس في مكانه كشجرة لا يتحرك. لكنه شجرة ميتة تغتذي من أرض ميتة. وكأنه هناك منذ الأزل أو كأنه سيبقى إلى الأبد. فهو لا يعي مرور الزمن ولا يعرف معنى الحياة لأنه (غائب عن حسه لن يستفيق). لذلك يظن انه جالس في مكانه منذ ألف ألف من السنين، ويحسّ أن كوخه محور العالم (عند بابي تنتهي كل طريق) بل محور الوجود بأسره (وبكوخي يستريح التوأمان: الله والدهر السحيق).

ويدور حوار بين البحار والدرويش: يسأله البحار عن تلك الكنوز الغيبية التي تشده اليها فيهجر الدنيا ويتجاوز الزمان، فيحدثه الدرويش عن تفاهة الحضارة الغربية وشقاء ابنائها بها. فما هي سوى موت ورماد وحريق. وما الذرى الحضارية الغربية كالحضارة الاغريقية (اثينا) والحضارة الرومانية (روما) سوى فورات في الطين تنتهي إلى رماد في مزبلة التاريخ. ونرى ان الحضارة الغربية تحمل موتها منذ ولادتها (والموت داني) لأنها حضارة آنية (طفل من مواليد الثواني) تحتفل بالجانب المادي من الحياة. أما الحضارة الشرقية فبرأيه لا تموت لأنها متعلقة بعالم الغيب الأزلي الأبدي، لذلك

يعيد القول (قابعاً في مطرحي من ألف ألف . . .).

ويلاحظ الدرويش ان حديثه لم يجد صدى طيباً في نفس البحار، ويظن ان سبب ذلك هول ما حدّثه به. لكن الواقع أن البحار، وان كان يوافق الدرويش رأيه في الحضارة الغربية فيسمّيها طيناً محمّى، إلا أنه يرفض الحضارة الشرقية هذه التي يسمّيها طيناً مواتاً. ويكتشف البحار انه لم يحقق الخلاص برحلته هذه بل إن الموانىء النائية لم تكن سوى منارات خادعة.

ويعود البحار إلى سفينته، لكن إلى أين سيتجه؟ لقد عانى من الحياة الغربية المغرقة في المادية ما عانى، كما عانى خمول الحياة الشرقية وموتها، وليس هذا ولا ذاك ما يريد. لعله يريد حضارة تستطيع ان توفق بين احتياجات الجسد وتطلعات الروح ولا تهمل الواحد على حساب الآخر. وإن لم يستطع الإنسان تحقيق ذلك فليس أمامه سوى الموت في البحر سبيلاً للهروب من عذاب الحياة. وهذا ما يختاره البحار.

تعدّ هذه القصيدة ذروة من ذرى الإبداع في الشعر العربي المعاصر. لقد استطاع خليل حاوي ان يقفز بالشعر العربي قفزة نوعية كبيرة. لم يعد الشعر لديه مقتصراً على الموضوعات الذاتية المألوفة التي كان يُظن ان الشعر لا يكون شعراً بدونها. وغدا الشعر في تجربته، التي رسّخها بقصائد كبيرة ومهمة، عملاً فنياً ينطوي على مضامين فكرية ودلالات حضارية. لكنه ليس فلسفة قائمة على التحليل والتعليل بل هو رمز وإيحاء وخيال.

يعاني حاوي في هذه القصيدة قضية الحضارة العربية عند نقطة تحوّل خطيرة في تاريخها. فبعد عدة قرون من السبات والجمود تبدو الحضارة العربية على أعتاب انطلاقة جديدة. هذه

الانطلاقة تتحقق باختيار تاريخي للنموذج الحضاري المنشود. وقد وقف المثقفون العرب مواقف مختلفة: رأى البعض ان الانبعاث الحضاري يقتضي العودة إلى النموذج الحضاري العربي القديم وإحيائه. ورأى آخرون ان نقل النموذج الحضاري الغربي المتقدم علينا والإقتداء به يحقق للحضارة العربية ما تطمح إليه من انبعاث.

غير أن فريقاً آخر، كان أكثر وعياً للمعضلة الحضارية الراهنة، رأى إن نقل تجربة الماضي لا تصح في زمن آخر يتميّز بظروف مختلفة. كما ان نقل تجارب الغير ليس أقل ضرراً بسبب اختلاف المعطيات والاتجاهات والأمزجة والتجارب السابقة. ويعتقد هؤلاء ان النهضة الحضارية تتحقق بالعودة إلى التراث الحضاري العربي القديم بنظرة نقدية واعية تنتقي العناصر الحية فيه وتستوحي جوّه العام وفي الوقت نفسه لا تهمل التجربة الحضارية الغربية فتستفيد منها ما تراه مناسباً لها وغير متناقض مع طبيعتها وتاريخها. وهذه ليست عملية آلية بسيطة، فالوصول إلى ذلك الاختيار هو نفسه تحقيق للنهضة، لأنه ينطوي على وعي حضاري وفعل تاريخي. وحاوي واحد من هذا الفريق كما يمكن ان يُستشف من نتاجه الشعري والنقدي.

البحار والدرويش

بعدَ أنْ عانَى دُوارَ البَحرِ،

والضَوْءَ المداجي عَبْرَ عَتْماتِ الطريقْ

ومَدى المجهولِ يَنشَقُّ عن المجهولِ،

عن مَوتٍ محيقْ[١]

يَنْشرُ الأكفانَ زُرْقاً للغَريقْ،

وتمطَّت في فراغِ الأُفقِ أشداقُ كهوفٍ

لفَّها وهجُ الحريقْ،

بعد أنْ راوَغهُ[٢] الريحُ رماهُ

الريحُ للشرْقِ العَريقْ.

حطَّ في أرْضٍ حكى عَنها الرُّوَاةْ:

حانةٌ كَسْلى، أساطيرٌ، صلاةْ

ونَخيلٌ فاترُ الظلِّ رخيُّ الهَيْنَماتْ[٣]

مَطْرَحٌ رَطبٌ يُميتُ الحِسَّ

في أعصابهِ الحَرَّى، يميت الذكريَاتْ،

والصدى النائي المدوِّي،

وغِوَاياتِ المواني النائياتْ.

آه لو يسعفُه زُهْدُ[٤] الدَراويشِ[٥] العُراةْ

---

(١) محيق: مَحَقَ فلان فلانا: أهلكه والمحيق: المهلك

(٢) راوغ: خادع وصارع

(٣) الهينمات مفردها هينمة وهي الصوت الخفي.

(٤) الزهد: ترك ملذات الدنيا والانصراف إلى التعبد.

(٥) الدراويش: مفردها درويش وهو الزاهد المتعبد والكلمة فارسية معناها فقير.

دوَّختهم «حَلَقاتُ الذكْرِ»[٦]
فاجْتازُوا الحَيَاةْ.
حَلَقاتٌ حلَقاتْ
حَوْلَ درويشٍ عتيقْ
شرَّشَتْ رجلاهُ في الوَحْلِ وباتْ
ساكِناً، يَمتَصُّ ما تنضَحُهُ[٧] الأرْضُ المَوَاتْ،
في مطاوي جِلدِهِ يَنْمو طُفيليٌّ[٨] النباتْ:
طحلبٌ شاخَ على الدهْرِ وَلَبلابٌ صفيقْ.
غائبٌ عن حِسِّهِ لَنْ يَسْتَفيقْ.
حَظُّهُ منْ مَوْسِمِ الخِصْبِ المدوِّي
في العُرُوقْ
رُقَعٌ تَزْرَعُ بالزهوِ الأنيقْ
جلدَهُ الرثَّ العَتيقْ

ـ هاتِ خبِّرْ عن كنوزٍ سَمَّرتْ
عينَيك في الغَيْبِ العَميقْ

ـ قابعٌ في مَطْرَحي من ألفِ ألفِ
قابعٌ في ضفَّةِ «الكنجِ» العَريقْ
طُرُقاتُ الأرْضِ مهما تتناءَى
عند بابي تَنْتَهي كلُّ طريقْ،

---

(٦) حلقات الذكر: ذكر الله في حلقات يدور فيها الدراويش
(٧) نضحت الأرض: شربت
(٨) الطفيلي: الذي يعيش على غيره والطحلب واللبلاب من النباتات الطفيلية.

وبكوخي يستريحُ التَوْأمانِ:
اللهُ، والدهرُ السَحيقْ.

. . . وَأرى، ماذا أرى؟
مَوتاً، رَماداً وَحَريقْ. . . !
نَزَلتْ في الشاطِىءِ الغَربيِّ
حدِّقْ تَرَهَا. . . أمْ لا تُطيقْ؟
. . . ذَلِكَ الغولَ الذي يُرْغي
فيُرغي الطينُ محموماً، وتَنْحَمُّ المَواني
وَإذا بالأرْضِ حُبلى تَتَلَوَّى وَتُعاني
فَوْرَةً في الطينِ مِن آنٍ لآنِ
فَورَةً كانت أثينا ثُمَّ روما. . . !
وهجَ حمَّى حشرجتْ[٩] في صَدر فاني
خلَّفتْ مَطْرَحَهَا بعضَ بُثُورٍ،
وَرمادٍ مِن نُفاياتِ الزمانِ
ذَلكَ الغُولُ المُعاني
ما أراهُ غيرَ طفلٍ
مِن مواليدِ الثواني
ويَداً شمطاءَ مِنْ أعصابِهِ تنسُلُ
أكفاناً لهُ والمَوْتُ داني
وَتَرَاني
قابعاً في مَطْرَحي من ألفِ ألفِ

(٩) حشرج: ضاق نفَسُه عند الموت وأنّ بصوت مبحوح.

قابعاً في ضفَّة «الكَنْجِ» العَريقْ

وبكوخيَ يستريحُ التَوأمانِ:

اللهُ والدهرُ السحيقْ

أَتُرَى حُمِّلتَ مِن صدق الرؤى

ما لا تطيقْ؟

- خلِّني! ماتتْ بعَيْنيَّ

مناراتُ الطَريقْ

خلِّني أمضِ إلى ما لستُ أدري

لن تغاويني[10] الموانيَ النائياتْ

بعضُها طينٌ محمَّى

بعضُها طينٌ مواتْ

آهِ كم أُحرِقْتُ في الطين المحمَّى

آه كم متُّ مع الطينِ المواتْ

لن تغاويني الموانيَ النائياتْ،

خلِّني للبحرِ، للرِّيحِ، لموتٍ

ينشُرُ الأكفانَ زُرقاً للغَريقْ،

مُبْحِرٌ ماتَتْ بعَينَيه مناراتُ الطريقْ

ماتَ ذاكَ الضوءُ في عينيه ماتْ

لا البطولاتُ تنجِّيهِ، ولا ذلُّ الصلاةْ

---

(١٠) أغوى الرجلَ: أضلّه وأغراه.

بعد الجليد

من ديوان نهر الرماد

«بعد الجليد» من أولى القصائد الاسطورية في شعر خليل حاوي، التي ساهم بها في ترسيخ التجربة الاسطورية في الشعر العربي الحديث. يفتتح الشاعر القصيدة بمقدمة نثرية يقول فيها. «في هذه القصيدة التي تعبّر عن معاناة الموت والبعث، من حيث هي أزمة ذات وحضارة وظاهرة كونية، يفيد الشاعر من أسطورة تموز وما ترمز إليه من غلبة الحياة والخصب على المو[illegible] جفاف، ويفيد من أسطورة العنقاء التي تموت ثم يلتهب رمادها فتحيا ثانية».

كانت اسطورة تموز من أكثر الأساطير بروزاً في الشعر العربي الحديث. وقد أفاد منها الشعراء العرب في قصائدهم كلٌ بطريقته الخاصة، حتى ان بعض الشعراء اصطلح على تسميتهم بالشعراء التموزيين لاستخدامهم اسطورة تموز.

وتموز هو إله الخصب عند البابليين الذي يموت ويبعث من الموت مؤكداً بذلك انتصار الخصب في الطبيعة على الجفاف وغلبة الحياة على الموت. وقد كان لقصيدة «الأرض الخراب» للشاعر الانكليزي الشهير ت.س. اليوت (١٨٨٨- ١٩٦٥) التي يفيد في بنائها من أساطير الخصب المرتبطة بموت الطبيعة وانبعاثها، اثر لا يستهان به في تجربة الشعر الاسطوري العربي الحديث. وقد أعطى أليوت قصيدته الشهيرة هذه بعداً حضارياً، وهذا ما حاوله بعض شعرائنا المحدثين ونجحوا فيه بدرجات متفاوتة.

غير ان الأزمة الحضارية في الغرب التي يعاني منها إليوت

تختلف عن المعضلة الحضارية التي يقف أمامها الشاعر العربي الحديث. فإليوت يقف في مواجهة حضارة هرمة محتضرة، وشاعرنا المعاصر يشعر انه على عتبة انبعاث حضاري ينهض بالحضارة العربية من جمود وانحطاط ظلت سجينته لقرون. هذا الاختلاف في التجربتين الشعريتين أدى إلى اختلاف البناء الأسطوري والدلالات الرمزية في الشعر العربي الحديث عن بناء قصيدة إليوت ودلالات رموزه، خصوصاً عند شعرائنا الواعين ذلك الاختلاف.

تقسم قصيدة حاوي هذه إلى مقطعين: «عصر الجليد» و«بعد الجليد». يصوّر الشاعر في المقطع الأول حالة من الموت الكلي يسيطر فيها الصقيع. ويكون موت الأرض سبباً لموت مظاهر الحياة جميعاً. ولا تجدي نفعاً الرغبة في الانبعاث، ولا تجدي الصلاة لتموز إله الخصب. وتولد الأجيال الجديدة ميتة كمن سبقها لأن الأرض تعاني صقيع الموت.

أما المقطع الثاني «بعد الجليد» فيؤكد فيه الشاعر غلبة الانبعاث على الموت، لأن الأرض نفسها راغبة بالحياة متشوقة إلى حرارة الشمس التي ستذيب جليد الموت وتبعث دفء الحياة. ويرمز حاوي بذلك إلى الانبعاث الحضاري بعد انحطاط وجمود. لكنه في هذه القصيدة لا يشير إلى الأمة العربية وحدها بل إلى الأمم الشرقية جميعاً، لذلك يذكر نهر الكنج في الهند مع نهري الأردن والنيل، ويقول «أمماً تنفض عنها عفن التاريخ» ولا يقول «أمة». وهذا ما يشير إلى ان القصيدة كتبت في فترة سابقة على فترة الوعي القومي العربي لدى حاوي الذي أصبح فيما بعد من أكبر دعاة القومية العربية والوحدة العربية.

في هذا المقطع من القصيدة تبدأ مرحلة جديدة من مراحل تجربة حاوي الشعرية. فبعد صور الحزن واليأس والألم والعبث المسيطرة على قصائده السابقة، تظهر في هذا المقطع صور البعث المرتبطة بالفرح والحيوية والانطلاق. ويستخدم الشاعر الرموز الجنسية المألوفة في الأساطير القديمة. فالأرض امرأة تعاني شهوة متأججة وتحن إلى الاتحاد بالذكر. والعاشق المنتظَر، تموز، هو الشمس والمطر والبذرة الحية والغلال والخمر، وهو الإله بعل، الميت المنبعث، واهب الحياة كما جاء في الاساطير. وما رغبة الأنثى وحنينها إلى الذكر وشوقها إلى وصاله سوى تأكيد لاستمرارية الحياة والانتصار على الشيخوخة والعجز والموت.

ويتجسد الأمل في عودة الأرض إلى الحياة. فشهوة الأرض تدل على ان موتها لم يكن كلياً، لأن الميت لا يعاني شهوة ولا يؤلمه الحنين. ولئن جمّد الجليد المكدس عبر الزمن تلك الشهوة مدة، فقد ظلت خضراء وأبت ان تزول أو تموت. أما الإنسان، ابن الأرض، فهو خائف من الحياة. فقد اعتاد الموت واستراح في القبر في أحشاء الأرض. لذلك يعدّ حنين الأرض إلى الحياة قسوة ويخاف من ألم تدفق دم الحياة الساخن في عروقه الباردة المتحجرة.

غير ان الشاعر هو نبي الانبعاث الحضاري. وهو الإنسان الرائد المتقدم على بقية أفراد الأمة بحدسه ووعيه. لذلك لا يخاف من الحياة بل يتوق إلى الانبعاث توقاً لا حد له ويرغب في تحقيق النهضة حتى لو كان الاكتواء بنار الجحيم هو السبيل اليها. والنار هنا رمز يحمل العديد من الدلالات: فهي عذاب الجحيم حيث يُجازى الإنسان على ذنوبه، وهي السبيل إلى إبادة مظاهر التخلف

من أساسها ليتم البناء الجديد، وهي في الوقت نفسه الشرارة التي تذيب الجليد المتراكم وتلهب الرماد الميت وتعطي حرارة الحياة.

ويرجع الشاعر إلى أسطورة العنقاء، وهي طائر خرافي يموت ويلتهب رماده فيعود إلى الحياة. فتغدو النار سبيلاً إلى الحياة بعد الموت، لأن العودة إلى الحياة لا تتم بدون ألم وبدون اكتواء باللهب. ويعني الشاعر بذلك ان تحقيق النهضة نضال شاق لا يُطال إلا بالتضحية وان الخلاص من الجمود والعجز لا يتم إلا بعبور الموت وتخطّيه إلى الانبعاث.

وتنتهي القصيدة بالصلاة لإله الخصب، بنشيد تردده الأمم الشرقية من ضفاف الكنج إلى الأردن إلى النيل، تبتهل فيه ضارعة إلى الإله ليبارك الأرض ويردّ إليها الحياة لتعطي رجالاً أقوياء ينتشلون بلادهم من التعفن والمهانة ويزيحون لعنة الانحطاط ويحققون النهضة الحضارية المنشودة.

تكمن أهمية هذه القصيدة في ان خليل حاوي وضع فيها أسس الشعر الاسطوري في تجربته الشعرية وبدأ بشق الطريق التي سيكمل فيها مسيرته. ومع ان التجربة الأسطورية في الشعر العربي المعاصر كانت قد بدأت بل وترسخت بقصائد كبيرة في الشعر العربي الحديث خصوصاً عند بدر شاكر السيّاب، إلا أن حاوي أكسب - حتى في هذه المرحلة المبكرة - تجربته الشعرية الأسطورية بعداً حضارياً واسعاً نفتقده في شعر السيّاب الذي ظل أكثر التصاقاً بالقضايا الاقليمية في العراق في شعره الأسطوري.

أما التعبير الشعري في «بعد الجليد» فلم يكن قد وصل عند حاوي إلى أعلى ذراه. فالصورة الرمزية لم يستقل كيانها بعد، فما زال الشاعر يتدخل صراحة ليتحدث بأسلوب مباشر عن النهضة

(أمماً تنفض عنها عفن التاريخ واللعنة والغيب الحزينا. . . تنفض الأمس الحزينا والمهينا / ثم تحيا حرة خضراء تزهو وتصلي)، بينما الرمز الحقيقي صورة أو شخصية مستقلة في القصيدة تستمد خصائصها من ذاتها وتفعل في القصيدة بصورة تنسجم مع طبيعتها ودورها. وهذا ما استطاع حاوي ان يبلغه في مرحلة لاحقة من مراحل مسيرته الشعرية.

بعد الجليد

كيف ظلّتْ شهوةُ الأرضِ
تدوّي تحت أطباقِ الجليدْ
شَهوةٌ للشمسِ ، للغيثِ[1] المغنّي
للبذارِ الحيِّ ، للغَلّةِ في قبوٍ ودنّ
للإله البعلِ[2] ، تمّوزِ الحصيدْ ،
شَهوةٌ خضراءُ تأبى أنْ تبيدْ ،
وحنينٌ نبضُه يسري إلى القبرِ ، إلينا ،
يا حنينَ الأرضِ لا تقسُ علينا
لا تحرِّ الدمَ في الأمواتِ ، فينا
موجِعٌ نبضُ الدَّمِ المحرُورِ
في اللَّحمِ القديدْ[3] ،
في عروقٍ بَعْضُها حُمّى ربيعٍ
وجحيمٌ يبْتَلينا
بعضُها صمتٌ ثقيلٌ وجليدْ ،
إنْ يكنْ ، ربّاهُ ،
لا يُحيي عروقَ الميّتينا
غيرُ نارٍ تلدُ العنقاءَ[4] ، نارْ
تتغذّى من رمادِ الموتِ فينا ،

---

(١) الغيث : المطر

(٢) البعل : الرّب والسيد ومنه الإله العظيم عند الكنعانيين .

(٣) القديد : المجفف . قدّد اللحم : جعله قطعاً وجففه .

(٤) العنقاء : طائر خرافي يموت ويلتهب رماده فيحيا ثانية .

فِي القرارْ،
فَلْنعانِ من جحيمِ النارِ
ما يمنحُنا البعثَ اليَقينا:
أمماً تنفضُ عنها عفنَ التاريخِ،
واللعنَةَ، والغيبَ الحزينا
تنفُضُ الأمسَ الذي حجَّرَ
عَينَيها يواقِيتاً بلا ضوءٍ ونارْ،
وبحيراتٍ من الملحِ البوارْ،
تنفُضُ الأمسَ الحزينا
والمُهينا،
ثم تحيا حُرةً خضراءَ تزهو وتُصلّي
لصدى الصبحِ المطلّ
وتُعيدْ
مِن ضِفاف «الكنجِ» «للأردنِّ» «للنيلِ»
تصلّي وتُعيدْ:
يا إله الخصبِ، يا تمّوزُ، يا شمسَ الحَصيدْ
بارِكِ الأرضَ التي تُعطي رجالاً
أقوياءَ الصُلبِ نسلاً لا يَبيدْ
يَرثِونَ الأرضَ للدهرِ الأبيدْ،
باركِ النَسل العَتيدْ
باركِ النَسل العَتيدْ
باركِ النَسلَ العتيدْ
يا إله الخصبِ، يا تموزُ، يا شمسَ الحصيدْ

الناي والريح

من ديوان الناي والريح

الناي والريح ثاني دواوين خليل حاوي نشره عام ١٩٦١ وكتب قصائده بين عامي ١٩٥٦ و١٩٥٨ قبيل سفره من بيروت إلى كيمبردج وخلال إقامته هناك. ويتألف الديوان من أربع قصائد طويلة هي: «عند البصارة» و«الناي والريح» و«وجوه السندباد» و«السندباد في رحلته الثامنة».

كان لديوان الناي والريح صدى كبير عند نشره، واستطاع حاوي به ان يثبّت نفسه واحداً من كبار رواد الشعر العربي الحديث. وأكدت تجربة حاوي الشعرية في هذا الديوان أهمية القصيدة الطويلة في الشعر الحديث التي يمكنها ان تحيط بتجربة شعرية معقدة ومتشعبة تتخطى الخاص إلى العام فتتجاوز الهموم الذاتية إلى قضايا حضارية ومواقف وجودية. وقد عدّ بعض النقاد الأدبيين حاوي خالق القصيدة الطويلة في شعرنا المعاصر لما أصابه من نجاح في بنائها دعا شعراء عديدين إلى الالتزام بها وسيلة للتعبير الشعري.

كان ديوان الناي والريح تعبيراً عن مرحلة جديدة من مراحل تجربة حاوي الشعرية. فقد طوى الشاعر صفحة انتمائه إلى الحزب القومي السوري التي عبّر عنها في ديوان نهر الرماد وانفتح على إيمان جديد بالقومية العربية والوحدة العربية وحتمية انبعاث الحضارة العربية. هذا التحول في نفس الشاعر وفي موقفه الفكري أدى إلى تحوّل كبير في شعره. فقد غابت الأجواء المعتمة والروح العبثية التي لفّت معظم قصائد نهر الرماد وحلت محلها في الناي

والريح أجواء الفرح والأمل والإيمان بحتمية انطلاقة جديدة تعيد للإنسان العربي دوره في التاريخ وللحضارة العربية فاعليتها وحيويتها.

هذا الجو المنتشي بيقين الانبعاث الحضاري وفرح الإيمان بالوحدة العربية يظهر في قصيدة «الناي والريح - في صومعة كيمبردج». فالشاعر المنقطع إلى الدراسة في حجرته في جامعة كيمبردج كالناسك المنقطع إلى التعبد والصلاة يثور على وضعه هذا ويرفض دور التلميذ الساعي بالدراسة إلى الحصول على لقب «دكتور» أو «أستاذ» وإلى الوصول إلى المراكز العالية ويأبى التحوّل إلى ما يشبه المومياء المحنّطة في المكتبات لا يعرف من الحياة سوى أوراق الكتب القديمة الصفراء والأقلام والمحابر.

كذلك يثور الشاعر على حياته السابقة المتمثلة في تحمل مسؤوليات البيت وهموم الأم والأب وفي الخطيبة المنتظرة لعودته. ويستخدم حاوي رمز الناي بما ينطوي عليه من موسيقى حزينة تثير الشوق والحنين للدلالة على استرجاع الذكريات وعلى حياة هادئة منسجمة مع التقاليد ومع الواقع لا تهزها ثورةٌ أو رغبة في التغيير أو تطلع إلى الانطلاق. لذلك فالخطيبة المنتظرة تعشق الناي، رمز الرتابة والمحافظة على الواقع الراهن، لأنها جزء منسجم من ذلك الواقع المتبلّد الميت. والشاعر الثائر يرفض خطيبته لأنها متحجرة تحجّر ذلك الواقع ميتة مثله. وهل تختلف حياة التبلد والركود عن الموت؟

وماذا يريد الشاعر بالمقابل؟ يريد ان يخوض تجربة الابداع الشعري بكل ما فيها من مرارة وألم وثورة ورغبة في التغيير. ويرمز حاوي إلى تلك التجربة ببدوية سمراء، وفي ذلك عودة إلى الكلمة

العربية في صفائها الأول وفي تجسيدها الشاعري قبل ان تلوّثها المدنية أو تجرّدها المعاني العقلية مما تحمله من صور ودلالات.

هذه البدوية السمراء تختلف اختلافاً جذرياً عن الخطيئة المنتظرة، فهي «زوبعة طروب» تغلي دماؤها بالحيوية والفرح ولا تعاني حزن المنتظرة ولا تبلّدها. من هنا يربط الشاعر بين البدوية والريح كما عادل بين الناي والمنتظرة. فالريح تنبع من يديْ البدوية لتمسح صورّ التحجّر وتبدع العالم الجديد. وبذلك يؤكد حاوي إيمانه بالدور الكبير الذي يلعبه الشعر في الثورة على صور التخلف والانحطاط وإبداع عالم النهضة المنبعث بعد موات. كما يشير إلى حتمية العودة إلى ينابيع حضارتنا العربية، إلى صفاء الحياة الصحراوية وبراءتها، من حيث خرج الرجال الذين وضعوا أسس حضارتنا العتيدة ورسّخوا بنيانها.

وتصل القصيدة إلى أعلى ذراها في المقطع المثبت هنا. تهبّ الريح الغاضبة، رمز الثورة والانطلاق، لتحطّم مظاهر التحجر والجمود والتقاليد العتيقة البالية. والشاعر مؤمن بحتمية انتصار الثورة، فالريح هائجة وجائعة لن يقف سياج في وجهها، وهي كمبارد الفولاذ تخترق كل شيء وتقتلع كل شيء مهما يبس أو تحجّر.

وتولد الأرض من جديد، وكأنها التربة ساعة الخليقة: لم يطأها إنسان ولم تفقد طهرها وبراءتها. ويعود حاوي إلى أسطورة الخصب فيصوّر الأرض امرأة عذراء تشتهي وصال الذكر الذي سيخصبها لتعطي الحياة. ويرمز إليه بليل الرعد العاصف، البارق غضباً، الحامل للمطر المخصب والواعد بالشمس الواهبة دفء الحياة.

وتخصب الأرض وتنبت الكروم. والكرمة رمز للمسيح في الانجيل الذي قال: «أنا هو الكرمة الحقيقية». أي أن الكرمة كالمسيح، رمز للحياة الأبدية وللانبعاث بعد الموت. والكرم يحمل العنب الذي يعطي الخمر، وهو رمز لدم المسيح الذي سفكه على الصليب ليمنح البشرية الخلاص ويهب الإنسان حياة أبدية. والخمر رمز للفرح والانتشاء والنصر كما انه رمز للرجولة والبطولة والشباب.

لكن هذه الكرمة ليست شجرة عادية ضعيفة وصغيرة كبقية الكروم. إنها عظيمة كشجرة السنديان، شروشها قوية ثابتة في الأرض مع الزمن وأغصانها شامخة متشوّقة لمعانقة السحاب. هذه الصورة الشعرية الرائعة تدل على عظمة البناء الحضاري العربي الجديد الشامخ المتعالي المتجذر في أعماق أرضه الصامد المتحدي لكل المصاعب.

وينتهي هذا المقطع بصورة شعرية لا تقل روعة تمثل رؤيا يجسّدها خيال الشاعر الخلّاق المبدع ولدت من إيمان يقيني بحتمية الوحدة العربية. فإذا الوطن العربي بأسره يصبح «بيتاً واحداً» قبابه متشابكة لا يفصلها فاصل، بيضاء بلون الفرح ولون الطهر والبراءة ولون انشقاق الصبح بعد الظلام. ويبدو ان تجربة حاوي المهنية في صناعة البناء عندما كان شاباً صغيراً لعبت دوراً في إبداع هذه الصورة المعمارية، فجسّد مبدأ إيمانه بالانبعاث والوحدة عمارة عربية الهندسة تتوّجها القباب البيضاء وترفعها بزهو واعتزاز «أعمدة الجباه» وهي استعارة وفّق إليها الشاعر لتجسيد علو البنيان وإضفاء معاني الرفعة والكرامة والشرف والإباء عليه التي تجسدها جبهة الإنسان.

ويدل تكرار كلمة «يزهو» على النشوة العظيمة التي ولّدها في نفسه فرح الانتصار والارتياح لرؤيا الانبعاث. وهو يسبغ هذا الزهو على ما يبدعه من صور، وإذا البيت الواحد «يزهو بغابات من المدن الصبايا» وكأن تلك المدن عذارى حسان ولدن لتوّهن من الأرض كما خرج منها الإنسان الأول وقت الخليقة. ويستعير الشاعر في هذه الصورة للمدن كل ما تحمله الغابات من معاني الاخضرار الدائم والخصب والحياة والنمو والصلابة والتجذر في الأرض والشموخ إلى السماء وتقارب الأشجار وتناسقها وتكاتفها وكثافتها.

ويقفل حاوي هذا المقطع الشعري الرائع بصورة البحر الذي لا يمكن تفريق مياهه، وهي صورة الحلولية التامة والذوبان الكلي والوحدة الطبيعية. فالأمة العربية بحر كبير، فهل يمكن تقسيمه أو تفريق مياهه؟ هذا السؤال يحمل اجابته في ذاته ولا تحتاج الإجابة عنه إلى اجتهاد. وقد وصل حاوي هنا إلى ذروة التعبير عن إيمانه بحتمية الوحدة العربية والنهضة الحضارية حتى سمي «بشاعر الانبعاث الأول».

هذه القصيدة نقطة تحوّل في تاريخ شعرنا العربي المعاصر. لقد استطاع خليل حاوي ان يكسب الشعر الحديث أبعاداً قومية وحضارية وإنسانية انطلاقاً من تجربة ذاتية. يرفض الشاعر السعي إلى المجد الفردي المتمثل في اللقب والمركز ويسعى إلى الاحتراق في اتون الإبداع الشعري الملتهب بهموم الجماعة والساعي إلى التعبير عن تطلعات الأمة وتجسيد آمالها. وقد وصل الشعر العربي المعاصر بتجربة حاوي الشعرية إلى الحداثة - الحقيقية، لا بما هي تنويع للأوزان والقوافي وتكسير للشكل الشعري القديم، لكن الحداثة بما هي مضمون شعري جديد بعيد

عن الهوس الرومنطيقي الفردي ومحيط بالتجربة الإنسانيـة الشاملة المعبّرة عن ذاتها بالرمز والنموذج الأصلي. وقـد ارتفع حـاوي في «الناي والريح» بالصورة الشعريـة إلى ذروة لم تبلغها من قبـل في شعرنا المعاصر، فكانت الاستعارة خلقاً جديداً للفكرة والصـورة، وكـانت الكلمة الـواحدة حبلى بـدلالات عديـدة تولّـد في الخيال سلسلة من الصـور. وكان الـرمز نمـوذجاً أصليـاً يحيط بالتجـربـة الإنسانية المعبّرة عن نفسها في الدين والأساطيـر والتي لا يحدهـا مكـان ولا زمان. وبهـذا يصـل الشعـر مستـوى التعبيـر الإنسـاني الشامل.

الناي والريح
في صومعة كيمبردج

ريحٌ تهبُّ كما تشيرُ عبارتي
للريحِ موسمُها ٱلغضوبْ،
للريحِ جوعُ مَبارِدِ ٱلفولاذِ
تمسحُ ما تحجَّرَ
من سياجات عتيقَهْ
ويعُود ما كانت عليهِ
ٱلتربةُ ٱلسمراءُ في بدءِ ٱلخليقَهْ
بِكْراً[1] لأوَّلِ مرَّةٍ تشْهَى
بحُضْنِ ٱلشمسِ، ليلُ ٱلرعدِ
يوجعُها وتَسْتَمْري[2] بروقَهْ
ماذا سوى أرضٍ تَعُبُّ
ٱلحلْمَ، تُنبِتُهُ كروماً وٱلكرومُ
لها شروشُ ٱلسنديانِ[3]،
لها عروقُ السنديانِ
وَرَفَاهُ فيءِ ٱلبيلسانْ[4]،
ماذَا سوى عَقْدِ ٱلقبابِ[5] ٱلبيضِ

---

(١) البكر: العذراء، المرأة التي لم تعرف رجلاً.
(٢) استمرأ والمضارع يستمرىء الطعام يستطيبه.
(٣) السنديان، شجر كبير ينتج ثمرة تسمى البلوط.
(٤) البيلسان: شجر أبيض الزهر وعريضه يزرع للتزيين.
(٥) القباب: مفردها قبّة وهي بناء سقفه مستدير مقعّر.

بيتاً واحداً يزهو بأَعمدةِ ٱلجباهْ
يزهو بغاباتٍ من ٱلمُدُنِ ٱلصَبايا
لِينَ أَرصفةٍ وَجَاهْ
أَيصحُّ عَبْرَ ٱلبحرِ تفسيخُ ٱلمياهْ؟

السندباد في رحلته الثامنة

من ديوان **الناي والريح**

«السندباد في رحلته الثامنة» القصيدة الرابعة والأخيرة من ديوان **الناي والريح**، قصيدة طويلة تتألف من عشرة مقاطع. يعود حاوي إلى التراث العربي ويأخذ شخصية السندباد الاسطورية رمز الرحلة والمغامرة والاكتشاف عند العرب. وتروي الحكايات القديمة ان السندباد قام بسبع رحلات في عوالم غريبة وتحكي قصص مغامراته المدهشة. لكن الشاعر لا يسرد ما جاء في الأسطورة بل يعيد صياغتها من جديد مكسباً إياها أبعاداً حضارية جديدة.

لم يكن حاوي أول من استخدم رمز السندباد في الشعر العربي الحديث، لكنه كان أفضل من تعامل معه لانه أعاد خلقه من جديد باضافة رحلة ثامنة إلى الرحلات السبع المعروفة. هذه الرحلة ليست ابحاراً عادياً لاكتشاف بلاد جديدة. إنها ابحار داخلي إلى أعماق النفس ومواجهة ما فيها من رواسب التخلف والقضاء على ما تكدّس من تقاليد بالية وما تجمّد من مفاهيم عتيقة، والرجوع بالنفس إلى براءتها الأولى وصفائها الأول. وما السندباد إلا رمز للإنسان العربي الثائر على التخلف والانحطاط النابعين من ذاته والمنعكسين فيها، وما هدم الذات وبناؤها من جديد سوى تحقيق للانبعاث الحضاري العربي لأن الإنسان هو مبدع الحضارة.

يبني حاوي قصيدته على رمزين محوريين. السندباد والدار. وإذا كان السندباد رمزاً للانسان العربي في رحلته من التخلف إلى

التقدم ومن التحجر إلى الحيوية ومن الموت إلى الانبعاث، فان داره رمز للوطن العربي الذي سينتشله ذلك الإنسان الجديد من الانحطاط إلى النهضة. والقصيدة تبدأ بمناجاة السندباد لداره (داري التي أبحرتِ غرّبتِ معي / وكنتِ خير دارْ)، فرحلات السندباد السابقة لم تكن هروباً من داره ومن واقعه، وكأن هذه الدار كانت معه أينما ذهب.

ويظهر من القصيدة ان السندباد ليس إنساناً عادياً. فهو يحمل في نفسه هموماً وأحلاماً كبيرة (رويت ما يروون عني عادة / كتمت ما تعيا له العبارة). إنه يتلمس في نفسه أمراً غريباً وجديداً لا يفهم كنهه (أحسّه عندي ولا أعيهِ)، ولا يحسّ أنه يملكه يقيناً. وما ذلك سوى رؤيا الانبعاث التي اصطُفي ليكون نبيَّها. ويدرك السندبادُ بحدسه ان ما تكدّس في داره من فساد ونفاق يمنع تلك الرؤيا من التجسّد (أودّ لو أفرغتُ داري علّهُ / إن مرّ تغويهِ وتدّعيهِ).

ويصوّر حاوي في مقطع شعري رائع حالة الانحطاط التي تعاني منها بلاده. وإذ الانحطاط في أساسه انحطاط اخلاقي ينعكس على مظاهر الحياة جميعاً. ويجسّد ذلك الواقع بصورة رواق في داره تغطي جدرانه الرسوم. وما تلك اللوحات المرسومة سوى تعبير عما ترسّخ في النفوس من معتقدات وأهواء وأخيلة تجسّد الفساد والنفاق المسيطران على المجتمع. وقد استطاع حاوي ببراعة كبيرة ان يرسم بالكلمات لوحات زيتية غنية بتنوعها ودقتها تصوّر وعي السندباد للإثم الساري في العروق. ويكون ذلك الوعي بداية حقيقية للتحول لأنه رفض للواقع الفاسد وثورة عليه وسعي لتحقيق الخلاص (سلختُ ذاك الرواقْ / خلّيتهُ مأوى عتيقاً للصِحاب العتاقْ / طهّرت داري من صدى أشباحهمْ / في الليل والنهارْ).

ويعيش السندباد على انتظار إشراق الرؤيا لعله يطالها ويقدر على تجسيدها فيغدو بحق نبي الانبعاث، فيبشر بصور النهضة والحياة الجديدة. لكن عناء الانتظار طويل والرؤيا صعبة المنال والبشرى السعيدة لم تجد بعد العبارة. وحين لا يحقق الواقع صورة الأمل المنشود يسعى السندباد إلى تحقيقه في الحلم فيغيب عن وعيه في «غيبوبة بيضاء» يشاهد فيها الدار المتداعية العتيقة تنهار وتعلو في مكانها دار جديدة هي رمز لمجتمع النهضة الجديدة.

هذه الرؤيا المشرقة تزيد نفس السندباد صفاء وتشجعه على مزيد من الانتظار. ويصل السندباد إلى تحقيق البراءة الأولى بوعي الذنوب والاعتراف بها وبالرغبة في الخلاص منها والسعي إلى ذلك الصفاء. ويغدو طفلاً بريئاً لا يعرف الخطيئة ولا قوانين المجتمع، وينتشي بجهله. إنه آدم قبل ان يأكل من شجرة المعرفة ويدرك الخير والشر (طفلٌ يغني في عروقي الجهلُ / عريان وما يخجلني الصباحْ).

لكن آدم وحده لا يكفي لخلق المجتمع وإبداع الحضارة. وما ينقصه هو العنصر الانثوي في الوجود. وحين يدرك ذلك النقص ويحقق صفاء النفس تخرج حواء من أضلاعه (كأنها في الصبحِ / شُقَّت من ضلوعي). هذه المرأة هي فينوس إلٰهة الحب والجمال عند الرومان التي تنبت من «زنبق البحار» بريئة وجريئة، توأم السندباد في براءته وجرأته.

ويصل السندباد إلى التقاط الرؤيا وتجسيدها بالعبارة فيبشّر برؤيا الانبعاث. ويصوّر حاوي معاناة النبي في حال تلقّي الوحي والتفوّه به مفيداً مما هو معروف عن الرسول العربي محمد، مؤكداً بذلك عروبة هذا النبي الجديد ومعادلاً بين رسالة الانبعاث

العربي الأول ورسالة الانبعاث العربي الجديد (بئر جفافٌ فوّرت / وفوّرت من عتمتي منارهْ).

ويتفوه السندباد ببشارته في المقطع التاسع من القصيدة فيصف الرؤيا التي يشاهد، رؤيا الانبعاث العربي: حقول خصبة خضراء ومصانع تعمل وتنتج ومليون دار كدار السندباد تنهض من أنقاضها وأطفال يزرعون الأمل بغد مشرق. ويحل الخصب في الأرض اليباب وينهزم التمساح، الحيوان البحري الذي منع الماء عن ريّ الأرض حتى جفت وماتت فيها الحياة (أما التماسيح مَضَوْا عن أرضنا / وفار فيهم بحرُنا وغارْ).

ويعود السندباد من رحلته شاعراً نبياً رائياً يبشّر بانبعاث حتمي أحسّه بفطرته قبل ان يولد من رحم الزمن ويتحقق واقعاً. وأكّد بذلك إيمانه بدور الشاعر في العصر الحديث المعادل لدور النبي في الحضارات القديمة: إن الشعر نبوة العصر الحديث، نبوة تاريخية حضارية متجذرة في أرض الواقع لا هائمة في عالم الغيب.

«السندباد في رحلته الثامنة» تجربة فريدة ومتميّزة في شعرنا الحديث. ولعل أكثر ما يميّزها هو كيفية استخدام الشاعر للأسطورة. فقد أبدع حاوي اتجاهاً جديداً في الشعر الأسطوري العربي هو إعادة صياغة الأسطورة من جديد، اما بالاضافة أو بالتحوير كما سيفعل فيما بعد وخصوصاً في قصيدته الكبيرة «لعازر عام ١٩٦٢». هنا أضاف حاوي للسندباد رحلة ثامنة وأعطاها أبعاداً نفسانية واجتماعية جديدة من ناحية، ومن الناحية الأخرى أبعاداً تاريخية وحضارية وإنسانية. وقد عاد حاوي إلى رمز الرحلة، وهو نموذج أصلي متجذر في أعماق النفس الإنسانية عبّر عن ذاته عبْر

مراحل حضارية مختلفة عند كل الشعوب. فأصبحت الرحلة عنده انتقالاً من حالة الانحطاط الاخلاقي والاجتماعي والفكري إلى حالة انبعاث حضاري شامل.

السندباد في رحلته الثامنة

سلَختُ ذاكَ ٱلرِّواقْ[1]
خلَّيْتُهُ مأوى عتيقاً للصحابِ ٱلعِتاقْ
طهّرْتُ داري من صدى أشباحِهِمْ
في ٱلليلِ والنهارْ
من غِلٍّ[2] نفسي، خنجري،
لِيني، ولينِ ٱلحيَّةِ ٱلرشيقَهْ،
عِشْتُ على ٱنتظارْ
لعَلّهُ إن مَرَّ أُغويهِ،
فما مرَّ
وما أرسلَ صَوْبي رعدَهُ، بروقَهْ.
طَلَبْتُ صحوَ ٱلصُبْحِ وٱلأمطارَ، رَبي،
فلماذا ٱعتكرتْ[3] داري
لماذا ٱختنقَتْ بٱلصمتِ وٱلغُبارْ
صحراءَ كِلْسٍ مالحٍ بَوارْ.
وبعدَ طعْمِ الكلسِ والبَوارْ
ألعَتْمَةُ ٱلعَتْمَةُ فارَتْ مِنْ
دهاليزي، وكانت رَطْبةً

---

(١) الرِّواق: ممّر في الدار.
(٢) غِلّ: الحقد والغِش
(٣) اعتكر: تكاثر فيه الغبار واسوَدّ لونه.

مُنْتِنَةٌ سخينَهْ
كأنَّ في داري ٱلتقَتْ
وٱنسكبَتْ أقنيةُ الأوساخِ في ٱلمدينَهْ،
تَفُورُ في ٱلليلِ وفي ٱلنهارْ
يعُود طعْمُ الكلسِ والبَوَارْ
وذاتَ ليلٍ ارْغَتِ ٱلعَتمةُ
وٱجترَّتْ ضلوعَ ٱلسقفِ وٱلجدَارْ،
كيف ٱنطوى ٱلسقفُ ٱنطوى ٱلجدارْ
كالخرقةِ ٱلمبتلَّةِ ٱلعتيقَهْ
وكٱلشراعِ ٱلمرتمي

على بحارِ ٱلعَتْمَةِ السحِيقَهْ،
خَفُّ الرياحِ ٱلسودِ يُخْفيهِ
وموجٌ أسودٌ يعلِكُهُ،
يرميهِ للرياحْ،
أغلقتِ ٱلغَيْبوبةُ[4] ٱلبَيْضاءُ عَيْنَيَّ
تركتُ ٱلجَسدَ ٱلمطحونَ
وٱلمعْجونَ بٱلجراحْ
للموجِ وٱلرياحْ.

في شاطىءٍ من جُزُرِ ٱلصَقيعْ
كنتُ أرى فيما يَرَى ٱلمُبَنَّجُ ٱلصريعْ

---

(٤) الغيبوبة: فقدان الوعي.

صخْراءَ كلْسٍ مالحٍ ، بَوارْ،
تمرجُ بالثلجِ وبآلزهرِ وبآلثِّمارْ
داري آلتي تحطَّمَتْ
تنهضُ من أَنقاضِها ،
تختلِجُ[5] الأخشابُ
تلْتمُّ وتحيا قُبَّةً خضراءَ في آلرَّبيعْ

* * *

لن أَدَّعي أنَّ ملاكَ آلربِّ
ألقى خمرةً بِكْراً وجمراً أخضراً
في جسدي آلمغْلُولِ[6] بآلصقيعْ
صفَّى عروقي من دمٍ
محتقِنٍ بآلغَازِ وآلسمومْ
عن لوحِ صدري مسحَ
آلدمْغَاتِ[7] والرسومْ ،
صحوٌ عميقٌ موجُهُ أُرجوحةُ آلنجومْ .

لن أَدَّعي ، ولستُ أدري كيفَ ،
لا ، لعَلَّها آلجراحْ ،
لعلَّهُ آلبحرُ وحفُّ آلموجِ وآلرياحْ
لعلَّها آلغَيْبوبةُ آلبيضاءُ وآلصقيعْ

---

(٥) اختلج : انتفض.
(٦) المغلول : المطوّق بالاغلال أو القيود.
(٧) الدمغات مفردها دمغة وهي البصمة أو اللطخة.

شدًا عروقي لِعُروقِ ٱلأرضِ
كانَ ٱلكفنُ الأبيضُ درعاً
تحتَهُ يختمرُ ٱلربيعْ،
أعشبَ قلْبي،
نبضَ ٱلزنبقُ فيهِ،
وٱلشراعُ ٱلغَضُّ وٱلجناحْ،
طفل يغَنِّي في عروقي ٱلجهلُ،
عريانٌ وما يُخجلني الصباحْ،
ألنبضةُ ٱلأولى،
ورؤيْا ما آهتدَتْ للَّفظِ
غصَّتْ، أبرقتْ وٱرتعَشَتْ دموعْ
هلْ دعوةٌ للحُبِّ هذا ٱلصوتُ
وٱلطيفُ ٱلذي يلْمعُ في ٱلشمسِ
تجسَّدْ واغْترفْ من جَسَدي
خبزاً وملْحاً،
خمرةً ونارْ،
وحدي على آنتظارْ
أفرغتُ داري مرة ثانيةً
أحيا على جمرٍ طريٍّ طَيِّبٍ وجوعْ
كأنَّ أعضائي طيُورٌ
عَبَرَتْ بحارْ
وحدي على آنتظَارْ

لعازر عام ١٩٦٢

من ديوان بيادر الجوع

نشر خليل حاوي ديوانه الثالث بيادر الجوع عام ١٩٦٥. والديوان يتألف من ثلاث قصائد طويلة نظمت بين عامي ١٩٦١ و١٩٦٤، هي: «الكهف» و«جنية الشاطىء» و«لعازر عام ١٩٦٢». ولعل هذا الديوان يمكن ان يُعدّ ذروة غير عادية في الإبداع الشعري لا العربي فحسب بل العالمي.

والديوان بقصائده الثلاث يعبّر عن تجربة شعرية واحدة تبلغ ذروتها في «لعازر»، وهي تجربة مختلفة تمام الاختلاف عن التجربة التي عبّر عنها حاوي في الناي والريح. فبعد النشوة العظيمة لرؤيا الانبعاث الحضاري العربي التي عاشها الشاعر وجسّدها في قصيدتي «الناي والريح» و«السندباد في رحلته الثامنة» يلتفت إلى الواقع فيجد ان صورته الكئيبة تناقض الصورة المشرقة التي عاين. ويعاني الشاعر مأساة ذات وجهين: فأمّته العربية من ناحية ما زالت أسيرة جمود الانحطاط ولم تحقق الحضارة العربية نهضتها المنشودة. ومن الناحية الثانية يساور الشاعر شك بدوره الحضاري. فقد اختار لنفسه دور النبي في هذا العصر، وبشّر ان رؤيا الشاعر صادقة، وانها نبوءة يأتي بها الزمن فتتجسد في الواقع. فماذا تعني غلبة الانحطاط؟ وكيف لم تتحقق الرؤيا؟ هل كانت رؤيا زائفة؟ وهل كان الشاعر نبياً دجالا؟

لعل السبب المباشر في هذه الفجيعة التي عاشها حاوي في هذه الفترة من حياته كان انفصال الوحدة بين مصر وسوريا عام ١٩٦١. وقد كانت تجربة الوحدة التي تمت بين هذين القطرين

العربيين عام ١٩٥٨ حدثاً تاريخياً عظيماً للمؤمنين بالقومية العربية، إذ رأوا فيها منطلقاً لتحقيق الوحدة العربية الكبرى. وجاء الانفصال ضربة قاسية جداً للآمال الوحدوية العربية. وقد بنى حاوي أمله بالانبعاث الحضاري على حدث الوحدة الذي رأى انه سيعم ليشمل الوطن العربي بأسره لتعود الدولة العربية الكبرى وتحقق نهضتها وانبعاثها الحضاري. لذلك كان الانفصال، بالنسبة له، تأكيداً لاستمرار الانحطاط وتشكيكاً بقدرة الإنسان العربي والأمة العربية على هدم الذات الفاسدة القديمة وإبداع ذات جديدة قادرة على السير باتجاه التآلف والالتئام القائمين على تغليب المصلحة القومية على الأهواء الفردية.

هذه المأساة الأليمة التي اكتوى حاوي بلهيبها عبّر عنها تعبيراً شعرياً رائعاً في بيادر الجوع الذي وصل فيه الشعر العربي الحديث إلى أعلى ذراه وبلغت فيه القصيدة العربية حد الكمال وارتفع بالشعر العربي إلى أعلى مستويات الشعر العالمي. وقد استطاع حاوي بالمستوى الفني الرائع في التعبير الشعري ان يعوّض قارىء هذا الديوان عن الرعب الذي يخلّفه في نفسه المضمون المفجع للقصائد فتحقق له الصورة الشعرية الرائعة والإيقاع المتناغم المنسجم الراحة النفسية التي يسلبه إياها المضمون المأساوي فيصل إلى النشوة ويتولد في نفسه شعور بالوحدة والتكامل.

ولعل الرعب ناتج عن تحطيم الرموز المألوفة وإعطائها دلالات جديدة. فالقصيدة الأولى «الكهف» تذكّر بسورة الكهف في القرآن، أعظم تعبير عن الانبعاث بعد الموت وغلبة الحياة في الإسلام. لكن كهف حاوي «ليل متحجر في الصخور» وصحراء قاحلة وسمك ميت وزمن متجمّد تتحول الدقائق فيه إلى عصور.

وتنهزم الحياة في القصيدة ويقف الزمن وتأتي نهاية كل شيء (هذي العقارب لا تدور).

وفي «جنية الشاطىء» تنهزم البراءة والحيوية المجسّدتان بغجرية لا تعرف الخير والشر لأنها تعيش في الجنة قبل سقوط الإنسان. وينتصر عالم السقوط وتسود شريعته فتُرمى الغجرية بالخطيئة وتُتهم بالجنون وتتحول إلى جنية تثير رعب العابرين.

أما «لعازر عام ١٩٦٢» ذروة هذه التجربة الشعرية فهي نفي لمبدأ الانبعاث بعد الموت المتجذّر في النفس الإنسانية الذي جسّدته الأساطير وبشرت به الأديان السماوية. وتتعمق مأساة الموت حين يغدو الموت نهاية حقيقية وينتفي الأمل بالعودة إلى الحياة. ويزيد من وقع الفجيعة ان هذه النهاية لا تواجه الإنسان وحده بل تطال أمماً وحضارات تسير نحو موت لا يتبعه انبعاث.

يعود خليل حاوي إلى الانجيل ويأخذ منه شخصية لعازر الذي مات وبعثه المسيح بعد ثلاثة أيام من موته. لكن لعازر حاوي ليس راغباً بالانبعاث. إنه متشبث بموته، هارب من الحياة. لذلك يعود ميتاً إلى الحياة حين يبعثه المسيح من الموت. ويكون الموت في الحياة أقسى من الموت نفسه: إنه موت للقيم وسلامة للجسد وبالتالي انتصار للطغيان.

وتعاني زوجة لعازر في القصيدة مأساة عودة زوجها ميتاً إلى الحياة وتعيش فجيعة الانبعاث المشوّه. ولا تجد الزوجة عزاء: فجعت بآمال الانبعاث، وضيّعت ما بيدها، وتخلّت عن إيمانها بالقوى الغيبية فرفضت الصلاة وواجهت المسيح، رمز القدرة الإلهية المتجسدة، بتحدٍّ كبير وأعلنت إيمانها بعجز الآلهة السابحين في عالم أثيري عن تفهم آلام البشر وحلّ مشكلاتهم.

ويقف الإنسان وحيداً في مواجهة الموت والحياة: فاما ان تتفجّر الحيوية من أعماقه فيحيا أو تحجّره شهوة الموت، كلعازر، فيموت حتى لو ظل جسده يتحرك.

هذه الرؤيا المفجعة التي يجسدها حاوي في قصيدة «لعازر» تمثل فجيعته بالانبعاث المشوه الذي تعاني منه الأمة العربية. فالانبعاث الحضاري الذي عاينه على مستوى الرؤيا وهلل لتحققه في قصائد **الناي والريح** أثبت الواقع المؤلم انه ليس سوى استمرار لعصر الانحطاط. وكانت هذه الرؤيا الجديدة السوداء موجعة للشاعر. يقول حاوي في مقدمته النثرية للقصيدة مخاطباً لعازر: «ويوم تم تكوينك، يوم طلعت من بخار الرحم ودخان المصهر، كنت لعينيّ وجعاً ورعباً. حاولت ان اهدمَك وأبنيك وكانت مرارات عانيتها طويلاً قبل ان انتهي عن رغبتي في ان تكون أبهى طلعة وأصلب إيماناً وأجلّ مصيراً».

ولعازر رمز للإنسان القوي الخيِّر الذي يحوّل الواقعَ المتحجّرُ طبيعتَه إلى نقيضها وللبطل المخلِّص الذي يغدو جلاداً وفاسقاً وللمناضل الذي ينهار فيصبح عميلاً وطاغية. إنه رمز للإنسان العربي في هذا العصر الذي يرى الشاعر انه متشبث بالموت الذي جمّده خلال عصور الانحطاط ورافض للتحول والتجدد، لأنه بعد ما يزيد عن نصف قرن من الزمن لم يستطع تحقيق النهضة. ولعل انفصال الوحدة وما تبعها من تجارب وحدوية انتهت جميعاً إلى الإخفاق أحد أوجه الانحطاط، وكذلك الانقسامات الحزبية والصراعات العقائدية والانهيارات السياسية في أقطار العالم العربي التي أدت فيما أدت إلى هزيمة العرب في حربهم مع الدولة الصهيونية الغاصبة لأرض فلسطين. من هنا

سميت قصيدة «لعازر» بعد حرب حزيران عام ١٩٦٧ قصيدة الهزيمة قبل الهزيمة وكأن الشاعر تنبأ فيها بهزيمة العرب أمام الصهاينة، إذ ليست الهزيمة سوى انعكاس لمظاهر الانحطاط الاخلاقي والاجتماعي والحضاري.

أما زوجة لعازر فهي تجسيد لما ترمز إليه المرأة في الحضارات الإنسانية. إنها مصدر الحياة وروحها، وهي نبض الدم في العروق. إنها الحب والشباب وهي ضلع آدم الذي اكتسى لحماً وحقق ذاته كياناً مستقلاً. لكنها النهر الذي يعود إلى مصدره فيغذيه ويزيده حيوية. إنها الأرض بصدرها الرحب وعطائها العظيم. إنها المبتدأ والمنتهى، الرحم واللحد، الحياة والموت المفضي إلى تجدد الحياة. وفي القصيدة تبدو زوجة لعازر كياناً مستقلاً يعاني آلام الفجيعة، لكنها في الوقت نفسه، جزء من ذات لعازر: كل وجزء، خارج الذات وضمنها. لذلك فالعلاقة بين لعازر وزوجته علاقة معقدة: علاقة الرجل المحللة والمحرّمة بالمرأة الأم والزوجة والعشيقة والأخت والابنة الطفلة، وعلاقة الرجل بالجانب الأنثوي من ذاته وبمصدر حياته وحيويته وعلّة نبض دمه.

تبدأ قصيدة «لعازر» التي تتألف من سبعة عشر مقطعاً بصورة لعازر الميت وهو يخاطب حفار القبور طالباً منه تعميق الحفرة إلى قاع لا قرار له ليهرب في أعماق الأرض من كل مظهر من مظاهر الحياة التي يخاف منها ويكرهها. وحين يأتي المسيح ليرده إلى الحياة يشكك لعازر، وهو في قبره، بالقدرة الإلهية على بعث من «حجّرته شهوة الموت». وتغدو صلوات الحب التي يرددها المسيح «رحمة ملعونة أوجع من حمى الربيع». هذه الرحمة تعادل «حمى الرعب والرؤيا اللعينة» المسيطرتان على لعازر حتى وهو في قبره:

إن الواقع ما زال كما كان متخلفاً ومتجمداً، تسيطر عليه قوى الشر والغدر التي يرمز إليها الشاعر بالأفعوان والغول و«قطعان **الكهوف المعتمة**». وتظل الجماهير مُضغة بين أشداق العتمة والنار.

ويُبعث لعازر، كما جاء في **الانجيل**، لكنه يعود ميتاً إلى الحياة ويتحرك وهو ميت (كنتُ ميتاً بارداً يعبر أسواق المدينة). وتلتقيه زوجه فتُفجع بعودته بديل ان تفرح. فلعازر الذي عاد ليس بشراً سوياً، انه ظل أسود يعكّر صفاء المرأة البريئة، وزورق ميت لا يبحر في أمواج شعرها وصدرها المتفجر حيوية. وتنظر الزوجة في عينيّ زوجها العائد من القبر فلا ترى ذاتها، وهي الحياة المشرقة، بل تلقى ظلام القبر وقحط الصحراء وصقيع الثلوج (عبثاً فتَّشْتُ فيها عن صدى صوتي وعن وجهي / وعينيّ وعمري). إن هذا العائد رجل غريب لا يعاملها كزوجة بل كأنثى غريبة يمارس عليها التعذيب ويصبّ حقده وينتشي بآلامها. وتصبح الأنثى علفاً للحيوان الهائج، تسترحم عيناها السابحتان بالعار عينيه اللاهثتين بالجنون.

ويستمر الصراع بين لعازر وزوجته، بين وجهي الذات الواحدة، بين حقيقة الموت وحقيقة الحياة، بين التبلّد والحيوية، بين الجفاف والخصب، بين حياة ماتت فيها القيم وحياة تعيد إبداع الكون وتبثّ فيه الحياة. وبعد سنوات من الصراع بين الخير والشر، وبين القيم الايجابية التي تجسدها الزوجة والنواحي السلبية التي يرمز إليها لعازر، تبدأ الحيوية بالتراجع والانهزام. وتسعى الزوجة نفسها إلى الهرب من الحياة فتتمنى ان يلفّها صمت ليالي الصقيع فيمسح الثلج حتى آثار نعالها فلا يبقى ما يذكُر بمرورها في الحياة. فتبدأ بالانجرار إلى حفرة الموت وظلامه وصقيعه.

وتنهار المرأة انهياراً تاماً وتغيب في حالة من اللاوعي تتعرى فيها الرغبات ويسقط جدار المحرّمات ويسيطر شبح الموت والامّحاء. وتفقد المرأة توازنها النفسي والذهني والجسدي فتحس ان الدرب تتحرك والأرض تتمطى وكأنها أمواج تتقاذفها بدون أن تقوى على حراك، فتخرج إلى عالم لا يخضع لقانون الجاذبية. وتسعى إلى الانتحار وتظن انها ألقت بنفسها تحت عجلات القطار. وتفقد كل يقين فلا تعلم هل ماتت أم بقيت على قيد الحياة، لأن الموت والحياة لديها سيّان.

في هذه الغيبوبة السوداء يتراءى المسيح للزوجة، فلا تخاف من مواجهته لأنها خلعت جميع الأقنعة (سوف أحكي / وأعرّي جوع صحرائي وعاري) وتصرّح المرأة بكفرها بكل الغيبيات. فهذا الإله المتجسد لم يستطع ان يرد زوجها حياً إلي الحياة، بل بعثه ميتاً وحاقداً ومجرماً يغتصبها ويصبّ حقده عليها حتى هوى بها إلى حضيضه. وهذا الإله المتجسد ليس سوى طيف رمادي ابتلعه القبر وأعاده طيفاً كزوجها العائد ظلاً أسودَ من القبر. ويصبح المسيح في لاوعي الزوجة هو لعازر نفسه، لأنه يقف عاجزاً عن إشباع شهوة مريم المجدلية التي تسعى لإغرائه فيترفع عن التجربة الحسية لأنه لا يعاني جوع البشر. وتصب الزوجة نار انتقامها عليه. لكن الإيمان الضائع يزيد المأساة عمقاً، فتقف المرأة وحدها في مواجهة الذات والغير والحياة والموت

وتنتهي القصيدة في النص المثبت هنا نهاية مفجعة تصوّر هزيمة العنصر الحيوي في الوجود وغلبة الموت غلبة شبه تامة. في هذا الجو المرعب تتراجع قوى الخير أمام سيطرة عنصر الشر ويتحول الخيّر نفسه مجرماً.

تواجهنا في هذا المقطع صورة الزوجة وقد انتهت إلى حالة من الجنون تغلب عليها رغبة في الانتقام من النفس وشهوة مجنونة للانتحار والموت (نشتهي طعم دمي / طعم الترابْ). وكأن الحياة، وهي رمز لها، ناقمة على ذاتها، وكأن الحياة وهي رمز الانطلاق والقوة المستمرة المتفجرة تتراجع باتجاه الانطفاء والخمود. وتفقد الزوجة هويّتها وتذوب شخصيتها ويسقط عالم اليقين ليحل محله عالم وهمي يسيطر فيه اللاوعي فيتجمد الواقع وتتشكل الأشياء في ضباب الظن.

في هذه الغيبوبة الموجعة تسعى الزوجة مجدداً إلى الانتحار لأنها أصبحت كزوجها تشتهي الموت وتسعى إليه بعد ان فقدت رغبتها بالحياة. وتشبع شهوتها المدمِّرة في الحلم، فترمي نفسها في النهر طلباً للموت. وبديل ان يكون انغماس الجسد في الماء سبيلاً إلى حياة أبدية كالمعمودية في الدين المسيحي، أو بديل ان يكون رمي الأجساد في النهر تعويذة سحرية لإسقاط المطر وردّ الخصب إلى الأرض الخراب كما آمن البدائيون، يصبح سبيلاً للهروب من الحياة وطلباً لموت لا يتلوه انبعاث. والمرأة هنا تسعى إلى الموت للتخلص من الحياة لا لتفتدي الأرض والناس من انتقام التنين الذي يمنع الماء عن ري الأرض في اسطورة الأرض اليباب. من هنا تسيطر الصور القاتمة على هذا المقطع من القصيدة: الجسم جثة شاحبة، والنهر، وهو رمز الحياة، حزين، والشعاع، وهو بصيص الأمل، ليس سوى ظل وهمي، والعتمة أكداس متراكمة جبالاً والشراع إبحار إلى عالم الموت والظلام.

وتتعمق المأساة حين يرتدّ بالزوجة الحلمُ إلى الماضي السعيد فتزيد حيوية ذلك الماضي بؤس الحاضر وشقاءه. وتحلم

الزوجة انها عروس صبية ترقص بنشوة مجنونة وسط أغاني الصبايا وعبق الطيوب يوم زفافها إلى لعازر الحبيب العائد من القبر كما عرفته من قبل متفجراً بالحيوية والشباب. وتنظر في المرآة فتشاهد نفسها امرأة حلوة سمراء رشيقة تلبس ثوب العرس وتلف جمال قوامها وبريق نهديها الغلالات الرقيقة وتنتظر عودة العروس الحبيب لعازر.

لكن الحلم السعيد لا يدوم، فتفيق الزوجة إلى صورة الواقع المؤلم الخادع حيث غدت المرآة نفسها تعكس صوراً خادعة والعيون الخادعة تموّه الرؤية فتحوّلها عن حقيقتها. والواقع أن هذه المرأة أصبحت وهماً بلا كيان «إن لي جسماً / تمحيّه وتبنيه الظنونْ»، ولا يستمر الجسم ـ الوهم على حاله فتتجسد المرأة أفعى عتيقة هي ابليس الذي تنكّر أفعى وأغرى حواء بالعصيان حتى سقطت وآدم من الجنة إلى عالم الخطيئة والموت، وتنتهي القصيدة بالحفرة التي ابتدأت بها «انطوي في حفرتي / أفعى عتيقهْ» رضيت بها المرأة كما رضي بها لعازر في مطلع القصيدة، وقبلت بمعاشرة الزوج الحاقد والمنتقم الذي ماتت في نفسه القيم لأنها هي ذاتها انجرّت إلى حفرته.

«لعازر عام ١٩٦٢» هي ذروة ما وصلت إليه التجربة الشعرية العربية المعاصرة. والقصيدة كبيرة من حيث الرؤيا التي أبدعتها ومن حيث التعبير الشعري عن تلك الرؤيا. فالرؤيا تعبّر عن موقف مؤلم بصدقه وصراحته يرفض المراوغة وتمويه الواقع وتزويره ويرضى بالكشف العنيف عما يختفي وراء القشور. ومن خصائص الشعر العظيم الغوص إلى الأعماق بنظرة ثاقبة لا تكتفي بنقل الظواهر ولا تتلهّى بها، فتتخطى النظرة العادية المألوفة إلى الأشياء

لاكتشـاف الحقـائق الثـابتـة التي تخفى إلا على من وُهب نعمـة الـرؤيـا. أمـا التعبيـر الشعـري فقـد بلغ قمـة البنـاء الأسـطوري المتكـامل. وتخلّت الصـورة الشعريـة كلياً عن التقـريـر والنثـريـة والتفسير والتعليق وبلغت اسمى رتب التعبير الرمزي حيث يصبـح الرمز شخصية مستقلة في القصيدة وكأنه كيـان عضوي. فـلا يعود الرمز صورة معادلة لفكرة بل كياناً متكاملاً لا حدّ لتشعّب الدلالات التي يحملها ولعمقها وثرائها.

لعازر عام ١٩٦٢

الحواسُّ ٱلخمسُ فُوْهاتُ[١] مجامِرْ[٢]
تشتهي طعمَ ٱلدواهي وٱلخرابْ
تشتهي طعمَ دمي
طعمَ ٱلترابْ
ينطوي جسمي على جسمي
ويلتفُّ دوائرْ
ثمَّ ينحلُّ لأجسامٍ
تُمحِّيها وتبنيها ٱلظنونْ:
في ضبابِ ٱلحُلمِ
جسمٌ شاحبٌ يطفو على نهرٍ حزينْ
جبهةٌ يغسلها ظلُّ شعاعْ
ويوشّي في جبال ٱلليلِ
أطرافَ ٱلشراعْ

وهجُ نعليَّ
يغنّي ويغنّي ويغاويهِ ٱلجنونْ
مسرحي ٱلأَرضُ
متى يمتصُّها ليلُ السكونْ،
ويغنّي صحوُ مرآتي ٱلرفيقَهْ،

---

(١) فوهات: مفردها فُوْهة وهي الفم.
(٢) المجامر: مفردها مِجْمَرَة وهي ما يوضع فيه الجَمْر وهي النار المتقدة

ثوبَ عرسي، وغلالاتي ونهدي وبريقَهْ
حلوةٌ سمرا رشيقَهْ
تمرجُ ٱلدربُ إلى بابي غريقَهْ
في أهازيجِ [٣] ٱلصبايا والطيوبْ
عادَ لي من غُرْبةِ ٱلموتِ ٱلحبيبْ

* * *

حلوةٌ سمرا رشيقَهْ
خِدْعةُ ٱلمرآةِ، ربَّاهُ، وتمويهُ ٱلعيونْ
إنَّ لي جسماً
تُمحِّيهِ وتبنيهِ ٱلظنونْ.

* * *

أنطوي في حفرتي
أفعى عتيقَهْ
تنسجُ ٱلقُمْصانَ
من أبخرةِ ٱلكبريتِ، من وهجِ ٱلنيوبْ
لحبيبٍ عادَ من حُفْرَتهِ
مَيْتاً كئيبْ
لحبيبٍ ينزفُ ٱلكبريتَ
مسودَّ ٱللهيبْ.

* * *

---

(٣) أهازيج: مفردها أهزوجة وهي الأغنية.

(كنتُ أسترحمُ عينيهِ)
(وفي عينيَّ عارُ امرأةٍ)
(أنَّتْ، تعرَّتْ لغريبْ)
(عادَ من حفرتِهِ ميْتاً كئيبْ)

رسالة الغفران
من صالح إلى ثمود

من ديوان **الرعد الجريح**

«رسالة الغفران - من صالح إلى ثمود» القصيدة الأخيرة في ديوان **الرعد الجريح** الذي نشره خليل حاوي عام ١٩٧٩. والديوان يعبّر - بقصائده الأربع - عن تجربة شعرية طويلة امتدت ثمانية أعوام كتب حاوي خلالها «الأم الحزينة» عام ١٩٦٧ و«ضباب وبروق» عام ١٩٧١ و«الرعد الجريح» عام ١٩٧٣ و«رسالة الغفران» عام ١٩٧٤.

بعد قصيدة «لعازر» توقف خليل حاوي عن كتابة الشعر أكثر من ثلاث سنوات، وكأن الرؤيا المفجعة خنقت العبارة، أو كأن كمال القصيدة وشموليّتها أغنت عن القول الجديد طالما ان الرؤيا لم تتجدد والواقع لم يتغيّر.

لكن الهزيمة المرعبة التي لحقت بالعرب في حربهم مع دولة اسرائيل في حزيران ١٩٦٧ واغتصاب الدولة الصهيونية لمزيد من الأراضي العربية، واحتلالها للجزء الباقي من فلسطين وللجولان السورية وسيناء المصرية عمّقت الفاجعة وأكّدت ان النهضة لم تكن سوى وهم خلع ظلالاً مموّهة على فساد الواقع وصور الانحلال. فالانبعاث يولّد نصراً، ولا يأتي بالهزيمة سوى الانحطاط. فكانت قصيدة «الأم الحزينة» التي كتبها حاوي بعد حرب حزيران تعبيراً عن ازدياد الفجيعة وتعمّق الألم بعدَ ان أعلن الواقع عن نفسه بصراحة لا تحتمل الرد.

و«الأم الحزينة» تصوّر حالة من العقم المطلق يتحول فيها

وجه الله، خالق الكون، صحراء قاحلة، ماتت أرضها وجفت فيها مياه الحياة، فمات الكون بموت مبدعه. ولا تعود الهزيمة العربية هزيمة عسكرية أو سياسية أو حتى حضارية فحسب، بل تغدو موتاً كونياً ونهاية للحياة نفسها بمظاهرها جميعاً. وإذا كانت مريم العذراء المعروفة في التراث المسيحي باسم الأم الحزينة لموت ابنها يسوع المسيح فان الأرض العربية التي يرمز لها الشاعر بالأم الحزينة «شيَّعت ألف مسيح ومسيخْ». وتسيطر صور الحزن والسواد على القصيدة بأسرها (ليس في الأفق سوى دخنة فحمٍ / من محيط لخليجْ).

صمت حاوي بعد «الأم الحزينة» مدة أربع سنين وكأنه رَكَنَ إلى ذاته وأغلق على آلامه ورضي باجترار أحزانه. وفي عام ١٩٧١ حين كتب قصيدة «ضباب وبروق» كان قد وصل إلى صلح مرير مع الواقع المنهزم فاعتاد الهزيمة التي غدت جزءاً طبيعياً من حياته اليومية. ويتحول الحزن في نفس الشاعر إلى سخرية مريرة من نفسه ومن واقعه. ويتمنى لو انه لم يهب حياته لقضية قومه وحضارته واتخذ الشعر سبيلاً للترفيه وتمويه الواقع الفاسد بإضفاء صورة مزيّفة عليه (كان أجدى / لو تبرّجْتَ / وبرّجتَ البغيَّ الهرمهْ).

لكن طبع الشاعر الغريب في اخلاصه وصدقه يأبى عليه الانطواء في برج عاجي بعيد عن هموم وطنه الكبير، ويفضل الاكتواء بنار الواقع المرعب على الهروب إلى راحة البكاء والصلاة والصوم. ويرمز الضباب في القصيدة إلى الضياع في ظلام الحيرة الجحيمي بغير قدرة على الوصول إلى راحة اليقين. ويلمع برق يشق الضباب يتجلى فيه للحظات «فارسٌ غضٌ منيعْ» عاد ليخلّص الأرض من براثن التنين ويعيد الخصب إلى الأرض اليباب. لكن

هذه الرؤيا المشرقة تغيب كخطف البرق، ويعود الضباب ليحجب وجه الوجود.

وتأتي قصيدة «الرعد الجريح» التي كتبها حاوي عام ١٩٧٣ لتكمل التجربة الشعرية التي ابتدأت في «ضباب وبروق». فالبرق والرعد توأمان. والفارس الذي التمع وجهه في البرق يأتي صوته في الرعد هادراً مجلجلاً حقيقياً. والرؤيا التي اشرقت في «ضباب وبروق» لم تكن سراباً وان حجبتها أكداس الضباب. وقد أكدت «الرعد الجريح» ان الانسان لا يمكن ان يستكين للموت طويلاً لأن الرغبة في الحياة حقيقة انسانية حية في أعماقه كأي عضو من أعضائه وظيفتها تجديد الحياة وشحنها بالطاقة على الاستمرار.

والرعد الجريح رمز للبطل المخلِّص الذي يحمل جراحه ليفتدي أبناء أمته كما أفتدى المسيح بجراحه كل انسان. والرعد مرتبط بالمطر، رمز الخصب، الذي يعيد الحياة للأرض الموات ويخلّص الإنسان من الجفاف والموت. وليس غريباً ان تؤكد صورة البطل ذاتها في هذه المرحلة من مراحل تاريخنا المعاصر وتفرض نفسها على وعي الشاعر ولاوعيه. فقد كان بروز البطل الفلسطيني الفدائي تأكيداً لنبض الحياة في العروق العربية. وإذا كان العضو الفلسطيني في الجسم العربي ما زال حياً، فان الأعضاء جميعاً لا بد ان تكون حية وإن أصابها حيناً بعض الخمول. وهذا ما أكدته الحرب العربية مع دولة اسرائيل عام ١٩٧٣ حين برز الإنسان العربي المقاتل بطلاً أسطورياً أعاد للعرب كرامتهم الضائعة.

هذا اليقين الجديد الذي ارتاح إليه حاوي أكّد نفسه مجدداً في «رسالة الغفران - من صالح إلى ثمود». في هذه القصيدة الرائعة تكتمل صورة البطل العربي المخلّص التي رسم الشاعر

ملامحها الأولى في «الرعد الجريح».

يأخذ حاوي عنوان قصيدته من التراث العربي فيعود إلى كتاب الشاعر أبي العلاء المعرّي رسالة الغفران. لكنه يكسب هذا العنوان أبعاداً جديدة فلا يعود الغفران نعمة يتلقاها الإنسان من قوة غيبية خارج ذاته ويغدو حساباً داخلياً عسيراً تتعرى فيه الذات أمام ذاتها وتغفر فيه الذات لذاتها (اغفر لنفسك يا وليّ الشمس).

ويستلهم حاوي من القرآن قصة النبي صالح الذي بعثه الله إلى ثمود ليدعوهم إلى الإيمان فرفضوا دعوته. كما يستلهم بيت الشاعر العربي الكبير أبي الطيب المتنبي: «أنا في أمّة ـ تداركها الله ـ غريب كصالح في ثمود»، الذي قيل إن أبا الطيب لُقّب بعده بالمتنبي. فيوحّد حاوي بذلك بين الشاعر والنبي ويساوي بين غربة النبي في قومه وغربة الشاعر في عصره. غير ان حاوي لا يذكر صالحاً وثموداً إلا في عنوان القصيدة. وليس البطل في القصيدة هو النبي صالح وحده بل نموذج النبي البطل الذي تمثل في تاريخ الحضارة الإنسانية في صيغ متنوعة ومختلفة.

في المقطع المثبت هنا من القصيدة، يرسم حاوي صورة هذا البطل العربي المخلّص مفيداً بشكل خاص من رموز الموت والانبعاث ومعادلاً بين شخصية هذا البطل وبين شخصية النبي العربي محمد مؤكداً بذلك ان النصر العربي الجديد بعث للحضارة العربية التي ولدت مع الدعوة الاسلامية. ويعادل الشاعر بين هجرة النبي العربي وصحبه من مكة إلى المدينة وبين هجرة الفلسطينيين من وطنهم. وتغدو العودة الفلسطينية حتمية كعودة المهاجرين إلى البلد الأمين مكة التي تمت فعلاً في التاريخ.

ويبلغ البطل أسمى رتب التجلي فيغدو إلهاً أسطورياً قادراً

على تغيير وجه الوجود يحوّل أقبية الجحيم المظلم والملتهب غرفاً مشرقة تغطي جدرانها المرايا فيتلاعب النور في انعكاسات لا حدّ لها فتتوهج الأنوار وتشتعل، ويغدو اللهب الجحيمي نوراً سماوياً.

ويقذف البطل نفسه في لهيب الموت غير آبه ولا خائف لأنه مؤمن ان موته سبيل للانبعاث. ويسبغ البطل على الموت صفات الله. فالموت رحيم يمنح الإنسان الرحمة لأنه موت خالق واهب للحياة ومعادل للولادة. وهو معادل للشمس، مبدأ الحياة، ونبض الدم في العروق التي يشملها البطل ببركته (ويبارك الشمس التي تحيي / تميتُ، تعيد ما تحييهِ / من رحم السديمْ).

ويتمثل البطل المخلِّص ذاتاً صغرى تنطوي على يابسة وبحار مصطخبة تختصر الكون وتحمل سرّه (والموج يهزج في شواطىء نفسهِ). هذا البطل رمز لكل فارس بطل. إنه أب للأبطال الذين برزوا في التاريخ الإنساني بأسره وهو معاصر لهم جميعاً وكأن وجوده أزلي أبدي لأنه معاصر للأبطال في البطولة والرسالة وليس في الزمن. فيغدو الزمن لحظة يلتقي فيها الأبطال على مدى التاريخ. ويكون البطل نموذجاً أصلياً واحداً في جوهره يتجسد في صور تختلف في ظاهرها وتنطوي على حقيقة رمزية واحدة.

ويشهر البطل سيفه فيشرق ويلتهب، فيكون السيف معادلاً للشمس واهبة الخصب والحياة، لأن السيف مفتاح الانتصار على صورة الظلام المجسدة في التنين الغاصب الذي منع الماء عن ري الأرض فحالت يباباً. ويقتل البطل التنين وتعود الأرض جنة خضراء. (وغداً تطيب الجنة الخضراءُ / في شمس تسيل على الشفار).

والبطل هو المسيح المخلِّص والفادي الذي لم تمنعه ينابيع

المحبة المنبثقة من عينيه ان يثور ويغضب حين شاهد الصيارفة والتجار يبيعون ويشترون في الهيكل، فضربهم بالسوط وطردهم وألقى لعنته عليهم، وقال: «ما جئت لألقي سلاماً بل سيفاً». (وأضاء في عينيهِ / ينبوعَ المحبة والغضبْ).

والبطل هو محمد النبي العربي الذي قال: «إن الجنة تحت ظلال السيوف»، ورفض ان يتخلّى عن دعوته فصمد أمام أعدائه وحاربهم إلى ان تم له النصر، وقال: «لو وضعوا الشمس في يميني والقمر في شمالي على ان اتخلى عن هذا الأمر ما تخليت عنه» (بطل يخلّي النيّرينِ / لمن وهبْ).

ويعادل الشاعر بين هجرة النبي العربي والمؤمنين من مكة إلى المدينة وهجرة الفلسطينيين من أرض وطنهم، فتغدو الهجرة الفلسطينية تصويراً لمرحلة تاريخية لا بد ان تنتهي بالعودة كما عاد النبي العربي وصحبه إلى البلد الأمين مكة. إن بطولة النبي العربي كانت فاتحة عهد ومولد حضارة، كما ان انبعاث البطل العربي بعد موت طويل هو منطلق عهد جديد وتحقيق لانبعاث الأمة وإبداع للحضارة من جديد.

والعودة إلى شخصيتي المسيح ومحمد في القصيدة لا تعني ان الشاعر يقصد ان بطل الانبعاث العربي هو إحياء لشخصية المسيح أو لشخصية محمد وتثبيت للدعوتين الدينيتين، بل انه معادل لهما في اخلاصه وبطولته ونبوءته. وتكون عودته فعل بطولة لأنها تتم بالسيف. وكما تغلب النبي العربي على أعدائه ولم تعصمهم متاهة الصحراء من انتقامه، يتغلب البطل العربي المنبعث على العدو الصهيوني ولا بد ان تتحقق العودة إلى أرض فلسطين.

جاءت قصيدة «رسالة الغفران ـ من صالح إلى ثمود» تتويجاً

لتجربة شعرية طويلة ومعقدة عاشها خليل حاوي، وكـان يتأرجـح فيها بينْ شك مؤلم حول مصير الحضارة العربية وبين يقين بحتمية الانبعاث الحضاري. كان في المراحل الأولى من تجربته الشعرية مؤمناً بأن الوطن العربي سائر في طريق النهضة الحضارية الشاملة وهي حتمية تاريخيـة لا تُرد. غيـر ان الواقـع المغرق في التـراجع والهزيمة واللامبالاة كذّب الرؤيا فكانت فجيعة الشاعر كبيرة تعذّب تحت وطأتها طويلاً. غيـر ان نموذج الانبعـاث بعد المـوت، وهو حقيقة قائمة في اللاوعي الإنساني عبّرت عن نفسها في الأساطيـر والأديـان والفن تغلّبت في نفس الشاعـر فـرفض الخضـوع لصـور الواقع مهما كانت قاسية ومؤلمة ولجأ إلى نموذج الانبعاث، الحي في أعماقه، يحتمي به من سطوة الموت وعاد إلى الواقع يبحث فيه عن عناصر الحياة وسط ركام الموت. وفي البطل العـربي الفدائي وجد الشاعر رمزاً من رموز الحياة ظل نابضاً ومشتعلاً، ولا بد لهذا البطل ان يعيد الحياة للأرض ويحقق للأمة نصراً بعد هزيمة وانبعاثاً بعد موت.

أكد خليل حاوي في تجربته الشعريـة دور الشاعـر الحديث في عصـره بما هـو ضمير الأمـة ووعيها المتـوهج. وقـد كان على الشاعر الحديث في هذا العصر ان يتبنى القضايا الكبرى في وطنه ويحمـل هموم أمتـه حتى يعيـد للشعـر دوره الكبيـر في الحضـارة الإنسانية وينفي عنه صفات التلهي بالأمور التافهة والجمالية الفارغة والمشكلات الذاتية الرومنـطيقية. وقـد وصلت التجربـة الشعريـة العربية المعاصرة مع خليل حاوي إلى الحداثة الحقة وأعاد بالروائع الشعرية التي أبدعها، للشاعر العربي، الدور الـذي عرف بـه في تراثنا الحضاري.

رسالةُ الغفرانِ
من صَالحٍ إلى ثمودَ

ضَرَباتُ مِطْرقةٍ
وميثاقٌ[١] يرسِّخُهُ دويُّ المِطْرَقَهْ
وإذا بأقبيةِ الجحيمْ
غُرفُ المَرايا المشرقهْ،
بطلٌ يباركُ رحمةَ
الموتِ الرحيمْ،
يجتازُهُ ويعودُ يحملُ
ظلَّهُ وصداهُ
بِلَّوراً وخمرَهْ،
ويباركُ الشمس التي تُحيي،
تُميتُ، تُعيدُ ما تُخْبيهِ
من رَحِمِ السديمْ[٢]،
تنهلُّ في مَجْرَى العروقِ
نضارةً، مرحاً، حُموحاً، نَبْضَ
جمرَهْ
وتُزيحُ ثقلَ خُطىً تُراوِحُ[٣]
في مدى الثلجِ الرتيبِ[٤]

---

(١) الميثاق: جمعها مواثيق وهو العهد

(٢) السديم: الضباب الرقيق

(٣) راوح: قام على كل من قدميه مرة كأنه يمشي وهو في مكانه.

(٤) الرتيب: رتب الشيء ثبت ولم يتحرك والرتيب الثابت الذي لا يتغ

وثقلَ أجنحةٍ تحاولُ أن تحومْ،
طبعُ المغامِرِ يرتوي من جمرةٍ
ويظلُّ طولَ العُمْرِ جَمْرَهْ
وتظلُّ ذروتُهُ
تُغرِّبُ في سَحابْ.
لا صمتُها يعنو[5] لترجيعِ الصدى
لا صخرُها يعنو لأجنحةِ العُقابْ[6]
والموجُ يهزجُ[7] في شواطىءِ نفسهِ
زهواً لزهوِ صِحابهِ
تيهاً لتيهْ،
لكنه لا بدَّعي
غيرَ الفوارسِ
صفوةً[8] من صُلْبِهِ[9]
عبرَ الزمانِ مُجايليهْ[10]
بطلٌ تغرَّب وانطوى
في صَحوة تمَّتْ،
وكانتْ فورةَ الحمَّى

---

(٥) يعنو والماضي عنا أي خضع وذل.
(٦) العُقاب: طائر من الجوارح قوي المخالب وله منقار أعقف.
(٧) يهزج: يغني الأهازيج.
(٨) الصفوة: من الشيء خالصه وخياره وأفضل ما فيه.
(٩) الصُلب: عظم في الظهر ذو فقار يمتد من الكاهل إلى أسفل الظهر، ويقال هو من صلب فلان أي من نسله وولده.
(١٠) مجايليه: أبناء جيله.

وجَلجلةَ السلاسلِ والمجامْر
وتبارك البطلُ المغامرْ
ما بين حرَّاسِ المشاعلِ في ذُرَى التاريخِ
ليسَ له شبيهْ

* * *

ألسيفُ أشرقَ والتَهبْ
وأضاءَ في عينَيهِ
يُنبوعَ المحبةِ والغضبْ
بطلٌ يُخلِّي النيِّرَيْنِ(١١)
لِمَن وهبْ،
وغداً تطيبُ الجنةُ الخضراءُ
في شمسٍ تسيلُ على الشِفارْ(١٢)
ما أشرقَتْ يوماً
على الشعراءِ،
في «حلُمِ النهارِ مدى النهارْ».
ما خلَّفتْ
غيرَ النحاسِ وسمرةِ الصحراءِ
في بَطلٍ مهاجرْ
غيرَ اليقينِ يسيلُ نبعاً صافياً
لِمهاجرينْ
يمتدُّ في المنفى ظلالَ غمامةٍ
زيتاً ومصباحاً
دليلَ العائدينْ

---

(١١) النيِّر: المنير ويقصد هنا بالنيِّرين: الشمس والقمر.
(١٢) الشفار مفردها شفرة وهي حدّ السيف.

اسماء الاعلام الغربيين

كولريدج، صموئيل تايلور	Coleridge, Samuel Taylor
غوته، جوهان	Gothe, Johann
هكسلي، توماس	Huxley, Thomas
أليوت، ت.س	Eliot, T.S.
أرسطو	Aristotle

الفهرس

مختارات من شعر خليل حاوي

رقم الايداع في المكتبة الوطنية ببغداد
١٣٧٤ لسنة ١٩٨٤



خليل حاوي

لعلّ الثقافة الواسعة والعميقة التي تميز خليل حاوي أكسبت شعره خصوصية وتفرداً بين التجارب الشعرية العربية المعاصرة. وقد كان حاوي خلال دراسته الجامعية كلها مهتماً اهتماماً بالغاً بالفكر والفلسفة. وكان متردداً بين التخصص في الفلسفة أو الاتجاه نحو الأدب. لكن ميله الجارف نحو الشعر قرر اتجاهه، فغلّب الأدب على الفلسفة في دراسته.

وكانت السنوات الثلاث التي أمضاها في كيمبريدج من أخصب مراحل حياته الثقافية، فقد وضع فيها أطروحة باللغة الانكليزية عن جبران خليل جبران، وتابع دروساً في الفنون المختلفة والآداب الأوروبية والأدب المقارن والفكر. واستطاع في هذه الفترة ان يطور تجربته الشعرية وتعبيره الشعري. وحين عاد إلى لبنان كانت شهرته قد ترسخت وغدا واحداً من روّاد الشعر الحديث.

المؤسّسة العربيّة للدراسات والنشر
بناية برج الكارلتون - ساقية الجنزير - ت ١/٨٠٧٩٠٠
برقياً موكيالي بيروت - ص.ب: ٥٤٦٠ - ١١ بيروت

مطبعة أوفسيت الأنصار